arta

ANUL XXVIII • NR. 4/1981

arta

ANUL XXVIII NR. 4/1981

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59 35 19
70172 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50 20 45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
François Pamfil

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

Redacția mulțumește tuturor artiștilor plastici, artiștilor fotografi precum și instituțiilor care ne-au pus cu amabilitate la dispoziție fotografiile și diapozitivele în culori apărute în acest număr.

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 – 6 luni

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 – 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64–66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133–135, București, România.

	4	Revista ARTA la Cluj-Napoca	Vasile Drăguț
	5	Din tradiția Școlii clujene de arte	Gheorghe Vida
EVOCĂRI	7	Romul Ladea — note pentru un portret	François Pamfil
	9	Anastase Demian — un « scriptor »	Victor Ieronim Stoichiță
	10	Nagy Albert — cuvintele picturii	François Pamfil
PROFIL	11	În atelierul lui Aurel Ciupe	Vasile Drăguț
CRONICA	12	Bienala Tineretului din Cluj-Napoca	Magda Cârneci
PRIN ATELIERE	16	Optzeci și doi de artiști clujeni prezentați de: Magda Cârneci, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Mihai Ispir, François Pamfil, Victor Ieronim Stoichiță, Marius Tătaru, Gheorghe Vida	Vasile Drăguț, Andrei Pleșu,
	35	Jurnalul galeriilor (București, Cluj-Napoca)	Andrei Pintilie, Horia Horșia
SCENOGRAFIE	38	Mircea Matcaboji — geneza unui spațiu teatral	Horia Horșia
	39	« Ubu rege » — cronica spectacolului	H. H.
	40	Silviu Bogdan — metafore scenice	H. H.
COPERTA	I	Lucian Blaga, bronz	Romul Ladea
	IV	După baie, ulei	Nagy Albert

	4	La revue ARTA à Cluj-Napoca	Vasile Drăguț
	5	La tradition de l'École de Beaux-Arts de Cluj-Napoca	Gheorghe Vida
EVOCATIONS	7	Romul Ladea — notes pour un portrait	François Pamfil
	9	Anastase Demian — un « scripteur »	Victor Ieronim Stoichiță
	10	Nagy Albert — les mots de la peinture	François Pamfil
PROFIL	11	Dans l'atelier du peintre Aurel Ciupe	Vasile Drăguț
CHRONIQUE	12	La Biennale des Jeunes artistes de Cluj-Napoca	Magda Cârneci
VISITES D'ATELIERS	16	Quatre-vingt-deux artistes de Cluj-Napoca presentés p r: Vasile Drăguț, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Mihai Ispir, Andrei Pleșu, Victor Ieronim Stoichiță, Marius Tătaru,	Magda Cârneci, François Pamfil, Gheorghe Vida
	35	Le journal des galéries (Bucarest, Cluj-Napoca)	Andrei Pintilie, Horia Horșia
SCENOGRAPHIE	38	Mircea Matcaboji — la genèse d'un espace théâtral	Horia Horșia
	39	« Ubu roi » — chronique du spectacle	H. H.
	40	Silviu Bogdan — métaphores scéniques	H. H.
COUVERTURE	I	Lucian Blaga, bronze	Romul Ladea
	IV	Après le bain, huile	Nagy Albert

	4	Журнал АРТА в городе Клуж-Напока	Василе Дрэгуц
	5	Из традиции художественной клужской школы	Георге Вида
ВОСКРЕШЕНИЕ В ПАМЯТИ	7	Ромул Ладя – заметки для портрета	Франсуа Памфил
	9	Анастасе Демиан – « писец »	Виктор Иероним Стойкицэ
	10	Ногь Алберт – слова живописи	Франсуа Памфил
ПРОФИЛЬ	11	В мастерской Аурела Чюпе	Василе Дрэгуц
ХРОНИКА	12	Двухгодичная молодежная выставка в Клуж-Напока	Магда Кырнечь
ПО МАСТЕРСКИМ	16	82 клужских художника представленных: Магда Кырнечь, Василе Дрэгуц, Михай Дришку, Хория Хоршия, Михай Испир, Франсуа Памфил, Андрей Плешу, Виктор Иероним Стойкицэ, Мариус Тэтару, Георге Вида	
	35	Журнал галерей (Бухарест, Клуж-Напока)	Андрей Пинтилие, Хория Хоршия
СЦЕНОГРАФИЯ	38	Мирча Маткабожи – генезис театрального пространства	Хория Хоршия
	39	« Убу король » – хроника спектакля	Х. Х.
	40	Сильвиу Богдан — сценические метафоры	Х. Х.
ОБЛОЖКА	I	Лукиан Блага, бронза	Ромул Ладя
	IV	После купания, масло	Ногь Алберт

https://biblioteca-digitala.ro

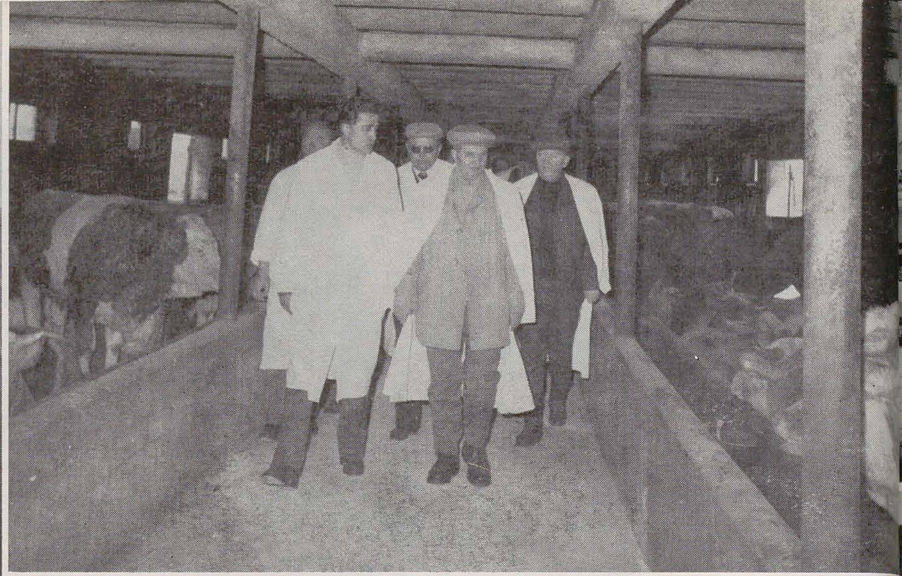
În haine de lucru, întreaga țară întîmpină luna mai, lună în care acum șase decenii a fost făurit Partidul Comunist Român. În fruntea ei, pilduitor model de energie și dăruire, în haina vizitei de lucru pe ogoarele trezite la viață ale județelor, sau rostindu-și cuvîntul de excepțională importanță teoretică și practică de la tribuna marelui forum al sindicatelor din România, tovarășul Nicolae Ceaușescu ne îndeamnă și ne obligă continuu, prin puterea exemplului său fără precedent. Prezența sa între cei chemați să ridice acum, în mod revoluționar, întreaga activitate din agricultură pe o nouă treaptă, să înfăptuiască noua revoluție agrară în concordanță cu cerințele noii etape de dezvoltare multilaterală a patriei socialiste, constituie chezășia succeselor pe care tot poporul le așteaptă de la cei care, în acest aprilie, contribuie în cîmp, în sere și livezi, în zootehnie, la sporirea bunăstării țării, la ridicarea nivelului nostru de trai. Delegații și invitații Congresului Uniunii Generale a Sindicatelor din România, reprezentînd pe cei peste șapte milioane de membri de sindicat de la noi, care au avut prilejul să urmărească cu viu interes, cu deplină satisfacție și aprobare cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, vor avea ca îndreptar permanent în activitatea sindicală orientările de inestimabilă valoare, îndemnurile mobilizatoare și indicațiile prețioase privind îmbunătățirea muncii în acest domeniu.

« Pornind de la rolul nou al sindicatelor în societatea noastră, se poate afirma că nu există sector de activitate în care acestea să nu fie prezente, să nu participe la întreaga viață politico-socială », remarca secretarul general al partidului, sintetizînd sarcinile activității sindicatelor, activitate considerată ca un element de seamă în sistemul nostru democratic de conducere a societății.

Visăm și muncim sub semnul lui 1 Mai în această primăvară de efervescență politică, primăvară a gloriosului jubileu al partidului, cu bucuria atîtor strălucite izbînzi obținute sub conducerea sa clarvăzătoare. Visăm și muncim în atelierele noastre și noi artiștii plastici comuniști, întreaga obște a creatorilor din acest domeniu, omagiind ziua de 8 Mai, mobilizați de îndemnul conducătorului partidului: « Această aniversare trebuie să constituie un moment important pentru a trece în revistă activitatea partidului, dar și pentru a ne propune să acționăm în așa fel încît să îmbunătățim munca noastră în toate domeniile, să garantăm îndeplinirea în cele mai bune condiții a rolului partidului de forță politică conducătoare, în strînsă unitate cu clasa muncitoare, cu întregul nostru popor ».

ARTA

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

revista arta la cluj-napoca

vasile drăguț

A fost, credem, o bună idee a redacției revistei noastre de a organiza o vizită de lucru la Cluj-Napoca cu participarea mai multor critici de artă, în intenția de a cunoaște la fața locului viața de obște a filialei Uniunii Artiștilor Plastici, de a cunoaște stadiul la zi al fiecărui laborator de creație individuală. În fapt, nu este vorba despre o acțiune cu totul nouă. În toamna anului 1979, secția de critică a organizat o vizită la filialele din Buzău, Brăila și Galați, rezultatele vizitei fiind consemnate în paginile revistei, un alt itinerar fiind străbătut în primăvara anului 1980, cu popasuri la Ploiești, Brașov și Miercurea Ciuc. Scopul mărturisit al acestor vizite de lucru privește nu numai culegerea de informații și cunoașterea nemijlocită a atelierelor de artiști din filiale, mult mai importantă este stabilirea unor concordanțe spirituale, punerea în evidență a fondului de preocupări ce caracterizează momentul cultural contemporan, stimularea acelor experiențe artistice capabile să asigure devenirea întru statornic progres al artei noastre. Tocmai de aceea acțiunea începută se cere continuată pînă la capăt, analize asemănătoare urmînd a fi efectuate în toate filialele și cenaclurile din țară, pentru ca, într-un interval cronologic cît mai scurt, să poată fi obținută o imagine panoramatică, pe cît de larg cuprinzătoare pe atît de nuanțată și edificatoare.

La capătul a trei zile de lucru — trei zile de iarnă cu ger și ninsori proaspete — se poate spune că rezultatele vizitei de lucru de la Cluj-Napoca au întrecut așteptările. Bunăvoința gazdelor și capacitatea organizatorică a conducerii filialei — o caldă mulțumire se cuvine președintei Ana Lupaș — a făcut posibilă vizitarea unui mare număr de ateliere (peste optzeci), jurnalul acestui bogat periplu fiind prezentat integral în paginile revistei. Dincolo de unele inevitabile condiții obiective, colegii din Cluj-Napoca i-au întîmpinat pe criticii de artă bucureșteni cu atelierele pline de lucrări, lăsînd să se descifreze în primul rînd efortul statornic de autodefinire, forme artistice durabile, lucrări în al căror receptacol de forme sînt cuprinse adevăruri ale epocii pe care o trăim. Am simțit în cadrul filialei Cluj-Napoca o benefică atmosferă de stimulare reciprocă, cu dorința răspicat exprimată de a realiza opere de autentică originalitate, dar temeinic gîndite și solid construite, departe de incidența aleatorului, a efectului trecător. Șansa de a găsi deschisă expoziția bienală a tineretului din Cluj-Napoca ne-a înlesnit înțelegerea adevărului că generația « care vine » este pe cît de talentată pe atît de serioasă și că unele domenii, altădată destul de neglijate precum ceramica, sticla, tapiseria, se află astăzi pe treptele unei mature împliniri, asigurînd școlii de artă locale o certă personalitate. Remarcabile sînt de asemenea cîștigurile calitative dobîndite în domeniul graficii sau al sculpturii în metal, lucrările artiștilor clujeni fiind nu o dată remarcate în primele rînduri în cadrul expozițiilor republicane. În mod firesc realizările prezentului ne-au îndemnat să evocăm tradițiile Școlii de arte frumoase din Cluj, poposind cu respect în vecinătatea marilor maeștri, reamintindu-ne cît de generoasă a fost contribuția marelui oraș de la poalele Feleacului la patrimoniul culturii naționale.

Un obiectiv important al vizitei la Cluj-Napoca a fost întîlnirea colectivului de critici cu obștea artiștilor plastici din localitate. Discuțiile s-au înfiripat greu dar, în cele din urmă, a rezultat cu claritate interesul artiștilor pentru reciproca cunoaștere, pentru dezbaterea deschisă și nu contrafăcută a problemelor actuale ale artei plastice.

Angajarea în viața socială și responsabilitatea artistului față de propria-i creație, înțeleasă ca act de cultură cu putere de reprezentare pentru epoca trăită, sînt probleme care îi preocupă pe artiștii clujeni și nu în ultimul rînd le stă în atenție contemporaneitatea limbajului plastic. În mod regretabil dar simptomatic lipseau de la consfătuire tocmai criticii de artă din localitate, despre care s-a mai spus că doar accidental trec pragul atelierelor și rareori sînt văzuți în expoziții. În măsura în care vizitele revistei Arta se doresc prilej de dezbatere și de lucidă analiză a creației artistice, fie-ne îngăduit să sperăm că situația creată va constitui un prilej de meditație pentru criticii clujeni a căror colaborare o dorim mai rodnică și în paginile publicației noastre.

Nu putem încheia aceste rînduri fără a mulțumi artiștilor din Cluj-Napoca pentru ospitalitatea cu care ne-au întîmpinat, pentru calda strădanie depusă întru reușita misiunii noastre. Rodnica experiență clujeană este un îndemn pentru redacția revistei Arta spre a persevera întru mai buna cunoaștere a marelui șantier al creației artistice din țara noastră, șantier la ale cărui succese participă deopotrivă artiștii din toate filialele și cenaclurile Uniunii Artiștilor Plastici.

La întîlnirea cu membrii filialei Cluj-Napoca

https://biblioteca-digitala.ro

din tradiția școlii clujene de arte

gheorghe vida

Eveniment crucial în istoria României moderne, Unirea Transilvaniei cu România — desăvîrșită ca expresie a voinței întregului popor, la 1 decembrie 1918 — a mobilizat și forțele creatorilor, declanșînd ample manifestări, ce au reunit majoritatea artiștilor transilvăneni din acel timp.
Astfel la 23 februarie 1921 se deschide prima expoziție a artiștilor din Transilvania, denumită « Collegium Artificum Transilvanicorum ». Organizată din inițiativa lui Emil Isac, János Thorma și Aurel Popp, această vastă trecere în revistă a creației locale a cuprins peste 80 de artiști (de toate naționalitățile), cu un număr impresionant de lucrări. « Este cea dintîi încercare, — scria Emil Isac în prefața catalogului — în Transilvania de a dovedi că artele frumoase sînt un prețios element de progres al unui stat modern ».
Dar încununarea eforturilor de organizare a vieții artistice de după Unire îl va constitui în mod firesc înființarea Școlii de belle-arte din Cluj, la 15 noiembrie 1925, urmînd unor inițiative nefinalizate, cum este cea a Consiliului Dirigent din 1 octombrie 1919 de a-l însărcina pe sculptorul Cornel Medrea cu direcțiunea unei Școli de Belle-arte, ca și strădaniilor rămase fără rezultat ale pictorilor Flaviu Domșa și Ion Bușiția, care au întocmit proiectul unei Academii de arte frumoase la Cluj, recomandîndu-l pe Aurel Popp, drept director. Încă un element nou, în procesul de înfăptuire al Academiei, îl constituie chemarea în țară a lui Alexandru Popp, profesor pînă în 1922 la catedra de pictură monumentală de la Academia de arte decorative din Budapesta, care este împuternicit de Emil Isac — inspectorul artelor pentru Transilvania — cu pregătirea terenului pentru înființarea școlii. Presa vremii consemnează atitudinea intelectualilor ardeleni care cer oficialităților cu toată fermitatea întemeierea unui asemenea așezămînt cultural, menit, alături de Universitate, Operă, Teatrul Național și Institutul de artă dramatică din Cluj, să impulsioneze integrarea Transilvaniei în circuitul de valori al artei românești.
Ca urmare a acestor demersuri, în sfîrșit în toamna anului 1925, Ministerul Artelor și Culturii hotărăște înființarea Școlii de arte frumoase din Cluj. Sînt numiți cu acest prilej Alexandru Popp ca director al Școlii și următorii profesori: P. Capidan, C. Bogdan, A. Ciupe (pictură), Eugen Pascu (sculptură), A. Demian (arte decorative), Coriolan Petranu (istoria artelor), E. Isac (estetică), V. Papilian (anatomie), A. Popa (perspectivă și geometrie descriptivă). Încă înainte de inaugurarea oficială a Școlii (17 ianuarie 1926), într-un articol din *Adevărul literar și artistic*, Lucian Blaga formulează cîteva profunde observații legate de semnificația acestui eveniment: « Ardealul n-a avut pînă acum o astfel de școală: ceea ce avem la Baia Mare nu se poate socoti școală, ci mai curînd o colonie de artiști în care se face din inițiativă particulară și educația altora mai tineri. La Baia Mare profesorul e în primul rînd natura, acea ciudată natură cu vegetația grasă, exotică și cu munți [. . .] ». În continuare, marele poet are cîteva fine caracterizări de viitori profesori ai Școlii: « Dintre pictorii mai în vîrstă, stabiliți în Ardeal, d. Capidan, macedonean de origine, ca artist de un academism cam balcanic, violent-pitoresc va fi desigur un foarte acceptabil profesor. Presupunînd însă că se va avea și un bun profesor de estetică, controlor al gustului, primejdia ce o reprezintă pictura lui Capidan va fi minimală. Restul profesorilor e alcătuit din oameni tineri abia ieșiți și ei din școală, unii produse autohtone, alții sosiți din străinătate [. . .]. Demian, cunoscut îndeosebi din paginile revistei ,,Gândirea'', e cel mai talentat ilustrator ce-l avem azi [. . .]. Linia de pură tradiție bizantină cîștigă sub penița lui ceva din sensualitatea, rafinăria și căldura ușor frivolă a rococoului. Are în plus o naivitate care așa de greu se împacă cu orice stilizare. Și totuși Demian impunea manierele care par a se exclude, le împreună cu talent și gust [. . .]. Pascu, un sculptor, și-a dezvăluit meșteșugul în mediul artistic de la Baia Mare. Pentru vîrsta sa e de o maturitate ce înduplecă orice rezistență critică [. . .] Ciupe ar putea să devină un bun portretist, dacă și-ar impune o muncă sistematică ». În încheiere Blaga conchide: « Școala de la Cluj, a cărei deschidere e pe curînd proiectată va avea o deosebită importanță pentru toată provincia ardelenească. Ardealul n-a fost niciodată sărac în talente dar din lipsă de școale, aceste talente au căzut repede în diletantism iremediabil sau au apucat drumul ispititor și plin de curse al străinătății ».
Examinînd lista profesorilor, constatăm într-adevăr prezența a doi artiști academiști: Alexandru Popp și Pericle Capidan, contracarați de entuziasmul unor profesori tineri (Aurel Ciupe, Catul Bogdan, A. Demian, Eugen Pascu — înlocuit în 1927 de Romul Ladea), provenind în general din mediul parizian.
Format la Budapesta, München și Paris, excelent desenator, Alexandru Popp practica o pedagogie artistică de tip tradițional, insistînd asupra desenului-contur, cerînd respectarea plasării în spațiu, determinarea mișcării în funcție de anumite axe, stabilirea proporțiilor corpului uman, a construcției formelor, mai rar studiindu-se desenul valorat. Corecturile sale privind pictura erau centrate pe problematica culorii în sensul rezolvării corecte a contrastului cald-rece și a aplicării culorilor locale atît figurii cît și fundalului.
Pictorul subtil care a fost Catul Bogdan a devenit un pedagog de mare vocație preocupat încă de atunci în alcătuirea unui sistem de gîndire plastică de o remarcabilă coerență internă, împărtășită studenților și vizualizată în desene comentate. Caietele sale cuprind meditații semnificative asupra formei plastice de pildă, Catul Bogdan diferențiind forma sculpturală și forma desenată: prima poate servi la analiza formei, accentul căzînd pe volum, planuri și lumină; cea de-a doua se ramifică în mai multe direcții. Astfel forma desenată poate să urmeze fie ritmul modulat al liniei, fie lumina și umbra, ori mișcarea sau picturalul cînd mijloacele utilizate sînt observația și percepția sensibilă, care însă nu știrbesc forța desenului.
Studenții săi cei mai dotați, dintre care distingem pe Tasso Marchini, vor asimila aceste lecții, ajungînd la sinteze plastice deosebit de personale.
Aurel Ciupe completa armonios tendințele imprimate de Catul Bogdan, explicațiile sale referindu-se mai ales la compoziție. În perioada studiilor sale îndelungate, Ciupe a adîncit lecția lui Cézanne filtrată printr-o viziune în care spontaneitatea și prospețimea pensulației însoțesc severa voință de construcție a suprafeței picturale. Beneficiind și de fertila experiență a contactului cu școala lui André Lhote aceste elemente aveau să se cristalizeze apoi într-un mod caracteristic de a apropria motivul. Opera lui Ciupe se definește prin unitate stilistică, desfășurîndu-se fără rupturi și ezitări vizibile, dispunînd de o suverană stăpînire a mijloacelor de ex-

Corpul didactic al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu », 1951

La Școala de arte frumoase din Cluj (1926—1933). În rîndul I de jos, la mijloc de la stînga la dreapta: Romul Ladea, Catul Bogdan, Aurel Ciupe

presie. Dacă în primele sale peisaje este preocupat mai ales de spectacolul luminii, de fixarea atmosferei, mai tîrziu (tocmai în perioada profesoratului său de la Cluj) se distinge efortul de a conferi ansamblului o soliditate dată de construcția fermă, fără a pierde însă bogăția nuanțelor, a valorațiilor subtile și pline de poezie.

Anastase Demian, proaspăt revenit de la Paris unde urmase cursurile de la *Atelier des Arts Sacrées*, sub îndrumarea lui Maurice Denis, avînd deci o serioasă formație de muralist, era cel mai indicat pentru a preda artele decorative. Cunoscut în primul rînd ca ilustrator, Demian a reușit să impună un adevărat stil în acest domeniu, să cristalizeze o viziune centrată pe specificul național, afină și cu gîndirea lui Lucian Blaga. Activitatea sa de ilustrator la revista *Gândirea* este semnificativă în acest sens. Demian ilustrează ritualurile fundamentale ale vieții de la țară, situîndu-și personajele într-un spațiu mitic, peren, linia sa unduitoare conturează grupuri compacte, organizînd contrapunctic personajele ce aparțin unei spiritualități specifice, nu atît prin accesoriul folcloric cît mai ales prin interdependența strînsă cu un anume mediu natural și etnic.

Catedra de sculptură odată cu numirea lui Ladea a devenit unul din pilonii școlii. Temperament vulcanic, se pare că nu și-a constituit un sistem foarte riguros de predare; își livra propria experiență artistică tumultuoasă direct și nesofisticat, făcînd pe studenți copărtași la frămîntările laboratorului său de creație. Desăvîrșindu-și educația artistică atît datorită îndrumării fertile a lui Paciurea, cît și mai tîrziu la Paris (unde popasul în atelierul lui Brâncuși l-a înrîurit doar conflictual) luînd contact cu valorile sculpturii europene, Ladea își păstrează o nealterată originalitate. Construiește tranșant forma, printr-un modelaj aspru, generator de umbre și lumini puternice, modelaj care nu devine niciodată un scop în sine, ci urmează axele unei edificări ferme, solid arhitecturate.

Iată deci că, printr-un concurs de împrejurări fericite, Școala de arte frumoase din Cluj a beneficiat de aportul unor strălucite individualități care impuneau în primul rînd prin creația lor valoroasă originală, reușind să devină și pedagogi de excepție. Așa cum arăta V. Beneș (*Două decenii de artă plastică ardeleană*, în *Gând românesc*, septembrie 1939), perioada 1926—1933 « a reprezentat o eflorescență artistică de necesitate datorită Școlii superioare de artă, aceasta fiind focarul unei mișcări artistice vii ». Chiar din anul înființării se organizează prima expoziție a elevilor Școlii, urmată de numeroase altele. Amintim dintre acestea expoziția din iunie 1929 a primilor absolvenți din clasa Ciupe-Demian, expoziția din mai 1930 a patru absolvenți ai Școlii de Belle-Arte (Tasso Marchini, Letiția Munteanu, Szervátiusz Jenö, Radu Pușcariu). Atunci cînd în decembrie 1930 se deschide la Cluj *Salonul ardelean de artă plastică*, se poate considera că exista deja un grup cu certe afinități constituit din profesorii și studenții remarcabili ai Școlii. Într-un articol apărut în revista *Societatea de mîine*, consacrat problemelor artelor plastice în Ardeal, pictorul Aurel Ciupe arată că este necesar un program unitar în interesul normalizării mișcării artistice în muzică, teatru și artele plastice, pentru a împiedica risipirea forțelor și a producțiilor de artă. Asemenea programe — arăta el — existau și-n trecut, dar existau într-o măsură mult prea rudimentară, care de multă vreme nu mai corespundea cerințelor și necesităților țării noastre.

Dintre elevii înscriși la data înființării Școlii, mulți au ieșit desigur din circulație, dar totuși o pleiadă importantă de artiști de valoare au devenit nume de referință în artele românești. Ar fi suficient să amintim doar pe Tasso Marchini, Fülöp Antal Andor, Eugen Gâscă, Al. Mohi, Szervátiusz Jenö, Ion Vlasiu, Petre Abrudan, C.D. Ilea, Virgil Fulicea, N. Brana, Theodor Harșia.

O prezență, un destin tragic revin mereu în amintiri, în lucrările foștilor profesori și studenți ai Școlii. Este vorba de Tasso Marchini, adevărat « ucenic vrăjitor » al generației sale, mort la 29 de ani, poate cel mai dotat creator lansat de această școală. O serie de portrete ale lui Tasso Marchini din anii 1930—1933 (*Compoziție, Pictorița, Portret de femeie cu cetate, Femeie în galben, Olga*) pot fi apropiate de un anume neoclasicism promovat în Italia de gruparea « Valori plastici » distingîndu-se printr-o tratare decorativă a suprafețelor în planuri mari cu figuri ce se detașează sculptural pe fundaluri arhitectonice. Această direcție, detectabilă de pildă și în pictura unui Fülöp Antal Andor, a înrîurit arta românească a epocii, fiind încă insuficient studiată în toate implicațiile ei. O altă serie de picturi (portrete, naturi moarte), cum sînt de pildă *Autoportretul cu paletă, Natură moartă cu lulea, Portretul pictorului Fülöp Antal Andor, Cap de bătrînă*, sînt redevabile construcției de tip cézannian (apropiată de o primă fază a lui Szolnay Sándor). Singulare sînt oarecum *Portretul sculptorului Ion Vlasiu, Cap de fetiță*, din ultima fază a pictorului, caracterizate printr-un grafism accentuat.

Am considerat necesar să evocăm aici, sumar, creația lui Marchini, deoarece a exercitat o puternică influență stilistică asupra colegilor săi (Fülöp Antal Andor, Letiția Munteanu, Eugen Gâscă), toți avînd pentru el un adevărat cult. A dus o viață plină de privațiuni, locuind pe la cunoștințe și prieteni (împreună cu pictorul Cenan, cu sculptorul Szervátiusz) sau chiar la « Boema », (căminul improvizat ad-hoc de studenți). Vacanțele și le petrecea, cu burse acordate de școală, la Baia Mare sau Curtea de Argeș, iar adesea la prietenul său Traian-Bilțiu Dăncuș, la Sighet. Trăia din burse, din ajutorul prietenilor (printre aceștia numărîndu-se maestrul său Catul Bogdan) sau din vînzarea lucrărilor proprii la sume derizorii. Am amintit acestea pentru a sugera că Tasso Marchini era un mare animator și într-un fel un liant între artiști din aceeași generație, de diverse naționalități, însuflețiți de aceleași idealuri și de o exemplară solidaritate umană și artistică.

În anul 1933 Școala de arte frumoase este mutată la Timișoara din lipsă de local, ceea ce a însemnat, așa cum au remarcat toți comentatorii, o lovitură serioasă dată vieții artistice, dezorganizată și aflată într-o perioadă de derută. Astfel Ion Chinezu notează: « Pierdem astfel o instituție care aducea o notă de tinerețe și culoare în acest oraș sever și academic, o instituție care într-o existență de 7 ani, a izbutit să-și creeze, prin colaborarea tinerilor ei profesori, o expresie ce s-a impus, un prestigiu în viața artistică din Ardeal [. . .]. Nu știm ce duh de nestatornicie face ca școala să fie smulsă din mediul în care s-a plămădit și pusă pe drumuri spre un destin necunoscut [. . .] Academia de arte frumoase nu se poate imagina fără colaborarea Universității. Învățămîntul artistic nu se poate dispensa de studiul anatomiei, al esteticii și istoriei artelor, studii pentru care, la Cluj, Școala de arte frumoase avea la îndemînă universitari specializați pe care nu vedem bine de unde ar putea să-i recruteze Timișoara, de crearea unor cadre de specialitate numai pentru nevoile școlii neputînd să fie vorba [. . .], cu greu se va putea închega acolo aceea ce face însăși viața oricărei mișcări artistice de însuflețire și receptivitate izvorîtă aici din lumea Universității, cu studențimea ei numeroasă, din viața de teatru, din acel început de pinacotecă care este colecția Cioflec [. . .]». În studiul său de sinteză consacrat fenomenului artistic ardelenesc, V. Beneș încearcă să fixeze locul și rolul Școlii de arte frumoase din Cluj în dezvoltarea culturii românești: « Școala de arte frumoase, înființată la Cluj în 1926 și mutată la Timișoara din lipsă de locaș și din alte lipsuri și nemulțumiri în 1933, avea să fie atîta timp cît a stat la Cluj, ca și în anii următori de la Timișoara, focarul care întreținea vie mișcarea artistică în Ardeal [. . .], avea să însemne în totalitatea atmosferei artistice o epocă. Este trist că nu s-a putut observa de către cei care aveau datoria s-o facă, importanța acestei școli [. . .].

Cele mai bune elemente din ultima generație a artiștilor ardeleni au ieșit din atelierele școlii și dacă astăzi putem conta pe cîteva nume din această generație se poate afirma cu tărie, că numai spiritului și calității corpului didactic ale școlii i se datorește: Tasso Marchini, Letiția Munteanu, Traian Bilțiu-Dăncuș, N. Brana, Eugen Gâscă, Cornel Cenan, V. Fulicea, Coriolan Munteanu, P. Abrudan, Eugen Profeta, Ion Pop, Radu Pușcariu, Ion Vlasiu și alții ».

Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca continuă în mod firesc, desigur mult diversificat, tradițiile nobile de solid meșteșug și aleasă sensibilitate ale acestei Școli. Cu atît mai mult cu cît unii dintre profesorii de seamă ai Școlii, deschise în 1926 (Aurel Ciupe, Romul Ladea, Anastase Demian, Catul Bogdan), și-au reluat aici pentru mai mult sau mai puțin timp activitatea pedagogică, o serie de alți artiști remarcabili (foști elevi ai Școlii), devenind la rîndul lor profesori (Petre Abrudan, Kós András, Szervátiusz Jenö, Theodor Harșia), transmițîndu-se astfel, neîntrerupt, o experiență rodnică ce a lăsat urme de neșters de-a lungul mai multor promoții de absolvenți.

Menționez că, pentru redactarea articolului, am consultat — cu aprobarea autoarei — și excelenta lucrare de licență elaborată de Ileana Pintilie (Școala de arte frumoase din Cluj), în manuscris la Biblioteca Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu ».

https://biblioteca-digitala.ro

romul ladea - note pentru un portret

françois pamfil

La 17 mai 1981 Ladea ar împlini optzeci de ani. Pare neașteptat de puțin socotind timpul conținut în opera sa, timp care se dilată asimetric, înapoi, năzuind parcă la o cronologie seculară. Calendaristic însă, vîrsta omului începe sub o zodie bourdelliană, cînd portretul lui Apollo reinventează modelajul scoțînd sculptura din umbra lungă a lui Rodin, iar vîrsta sculptorului debutează în anul cînd Brâncuși adaugă pe « Socrate » la reinventarea sculpturii ca tăietură directă. Sub aceste două semne, Romul Ladea va învăța de la primul regula de aur a arhitecturii formale și va ciopli în atelierul din Impasse Ronsin, pregătindu-se pentru întoarcerea acasă. Cu un plauzibil orgoliu la care trebuie adăugate avatarurile unui temperament exploziv, sculptorul nu se consideră, cu toate acestea, în rîndul discipolilor lui Bourdelle, și presimte de pe atunci că opera autorului măiestrelor nu poate fi continuată decît epigonic. Nu însă numai în aspirația la o independență spirituală absolută trebuie căutat acest refuz al Parisului.

Explicația am aflat-o mult mai tîrziu într-o surprinzătoare remarcă a maestrului în fața lucrărilor adunate într-un catalog retrospectiv: « . . . sînt cam ,,realiste''. Dar dacă ne gîndim cît de săraci am fost cînd am plecat de acasă, poate că altfel nici nu s-ar fi putut ».

Într-adevăr, « acasă » era în vremea aceea destul de puțin. Exista desigur pionieratul unui Valbudea sau Georgescu, și viziunea unică a lui Paciurea, dar mai existau și depozitele de flori de bronz din cimitire și păsările de bronz de pe la răscruci, înălțate ridicol pe obeliscuri de înălțimea unui stat de om. Alături de Anghel și de Medrea și mai apoi de sculptorii generațiilor mai noi, îi va fi fost dat lui Ladea să contribuie esențial la curmarea acestei stări de lucruri și la îmbogățirea zestrei de acasă? Iată o întrebare căreia s-ar cuveni să-i răspundă o amplă monografie — singura carte de acest tip apărută pînă acum fiind de fapt un microalbum cu un text introductiv datorat lui Nicolae Crișan. Este însă sigur că, năzuind să contribuie la edificarea unui stil național, sculptura lui Ladea va reuși totodată să stabilească o legătură organică cu marea tradiție europeană a genului. Ea nu va restitui, cu un sentiment modern, portretul roman și clasicitatea modelajului rinascentist, va ști să admire exemple ca Despiau și Maillol dar și să ocolească capcana decorativă a canonului manierist cu care un Mestrovič recaligrafiază lecția de monumental a lui Bourdelle.

. . .

Asemeni marilor modele pe care le asimilează, dar cu care, implicit, se confruntă fără umilința impersonală a epigonului, Ladea va considera întotdeauna portretul ca temă fundamentală a sculpturii, ca unic « erou » al genului. Amintirea unui moment de atelier mărturisește de această profesiune de credință: « Planul frontal al toracelui — spunea maestrul — trebuie întotdeauna mult dezvoltat în față, împins înainte. O statuie reprezintă un erou și eroii trag mai mult aer în piept, respiră mai amplu decît oamenii de rînd ». Din adevărul acestui principiu se însuflețesc, « respiră, » umerii unui erou ca Horia, el sprijină profilul gînditor al filosofului și se deschide din drapajul auster al cărturarilor ardeleni, transformă un nud de teracotă într-un volum cu gingașă sonoritate.

. . .

De asemenea semnificativă pentru credința estetică a sculptorului ni se pare a fi numirea frumosului prin « grație ». Într-un discurs care întrebuința abundent metafora pentru disimularea unor emoții pozitive dar și ca ambalaj al unor reacții contondente, cuvîntul « grație » însemna întotdeauna aprobare admirativă, certificat de artă autentică. Mult mai tîrziu am înteles însă că Ladea numea astfel și o *atitudine*, definibilă în antiteză cu demersul expresionist, demers pe care nu-l accepta și care-l îndepărta, de exemplu, de o parte a sculpturii gotice. Sub semnul acestei atitudini se așează declarat secțiunea lirică a sculpturii sale, secțiune ce s-ar putea intitula prin paralelă la *portretele eroului, portretele iubirii*. Iubirea maternă și fraternă, iubirea chipului fiului și chipul iubitor din unele autoportrete, sînt temele unor compoziții, busturi și reliefuri în care dragostea e definită postbizantin ca un sentiment oblic. Axele fețelor se înclină grațios devenind convergente asupra unui spațiu virtual ce trebuie parcă ocrotit, peste expresii

Școala ardeleană, monument în Cluj-Napoca

https://biblioteca-digitala.ro

plutește o lumină de somn sau de vis care sporește tensiunea tainei.

. . .

Dar și în monumental Ladea este un adept al gestului închis, al compoziției centripete. În economia expresiei, mîna, văzută ca element al portretului, îl prelungește uneori vertical, alteori așezată paralel îi subliniază prin ritm lungimea axei, sau îl sprijină închizînd la bază bustul. Desenată cu o tactilitate acut sensibilă, în contrapunct parcă cu desfășurarea amplă a formelor mari, mîna este concepută ca un fluid pe direcția liniilor de forță ale brațului, niciodată un *final* de gest ci dimpotrivă, ea își pierde la capătul degetelor concretețea pentru a putea continua în imaginar o mișcare abia perceptibilă.

. . .

Alimentat și dintr-o senzualitate frustă lirismul lui Ladea ar putea fi privit, mai superficial, și ca o compensare. O compensare sau mai bine spus răscumpărarea unei structuri de luptător, adesea incomod celorlalți dar și sieși, imperial capricios și intolerant, semnînd în focul polemicii sentințe irevocabile. Neștiind ca Anghel să se izoleze prin asceză, ferindu-și astfel opera de comentariul pasiunilor și conflictelor, sculptorul plătește, de altfel și post mortem, tribut temperamentului său baroc.

Cei care au avut însă norocul de a-l cunoaște cu adevărat sau șansa să-i stea mai mult în preajmă știu că acest temperament era numai un revers al chipului maestrului. Rictusul său faunesc ascundea de fapt căldură și pudoarea de comunicare a unui hipersensibil. Aceeași pudoare a dialogului pe care îl dorea cît mai frust și nicidecum scepticismul mizantrop al fabulistului îl făcea să distribuie adesea celor din jur roluri clasice de animale din basmul popular, pentru a stabili o imagine mai tranșantă a caracterelor și a relațiilor lor posibile. Asemeni lui Brâncuși care juca puteri supranaturale, Ladea se juca zoomorfizînd leonin, zoomorfizare plină de tîlcuri aparent indescifrabile dar cu valoare de cod în ierarhiile sale afective.

. . .

Țăran bănățean dar cu portret mediteranean, afectînd un anume prozaism dar de o fină cultură selectivă, sarcastic dar și meditativ, clamîndu-și cu orgolii forța dar adesea profund îndoit în sine, cu un Eu artistic exacerbat pînă la negarea totală a multor contemporani dar profund gînditor la destinul artei naționale, iată numai cîteva din tonurile opuse care ar putea să existe într-un posibil portret al artistului. Portret care nu se poate reconstitui decît parțial din imaginea operei sale. Căci, în ansamblu, imaginea sculpturii lui Ladea stă, sub un semn de clasicitate conținută și evidențiată, deasupra ființei artistului.

. . .

Voi încheia cu evocarea unei demonstrații a felului său de a gîndi forma: în fața unei măști modelate după « antic » cu o cuminte grijă a reproducerii « caracterului », nemulțumit, Ladea declară că un nas conține un număr fix de planuri pe care începe să le evidențieze numărîndu-le și mînuind eboșoarul ca pe o daltă. Am văzut atunci, în cîteva minute numai, că păstrîndu-și exact caracterul, nasul lui Hermes se metamorfozează dintr-un cartof într-un cristal cu planurile riguros articulate.

Că orice formă ascunde ca pe un sîmbure logic rigoarea unui diamant este marele adevăr al artei lui Romul Ladea.

1. *Întoarcerea fiului*, ghips; 2. *Tatăl meu Gheorghe*, ghips

https://biblioteca-digitala.ro

anastase demian - un «scriptor»

victor ieronim stoichiță

Pentru generația tînără, Anastase Demian este un nume legat de universul copilăriei. Contribuie la acest lucru atît ultima expoziție, puțin anterioară dispariției artistului, deschisă la Casa Scriitorilor din București și cuprinzînd excelente portrete de copii, cît și — mai ales — prezența nostalgică, în biblioteca multora dintre noi, a cărților care ne-au fermecat anii fragezi, de la *Harap alb* la *Cîntecul Niebelungilor*.

Pentru generația vîrstnică, Demian este muralistul viguros care a lăsat decorația catedralei din Timișoara, graficianul *Gîndirii*, profesorul Academiei clujene. Prezența sa în istoria arte românești moderne merită efortul unui demers unificator. Care este deci — aceasta ni se pare a fi întrebarea necesară — care este deci temeiul teoretic, care, alăturat unității de personalitate a creatorului, dă coerență operei? Cum se poate defini moștenirea lui Demian?

Din tot ce a rămas mai bun de la artistul ardelean transpare voința creării unui repertoriu de imagini apt să ofere un echivalent plastic al mitologiei românești. Arta lui Demian este, esențialmente, *scriere* și *trans-scriere*. Demersul este modern, substanța lui, tradițională.

Asupra tradiționalismului lui Demian s-a insistat îndeajuns. Asupra modernismului său, prea puțin. Carența derivă desigur din caracterul ocultat al acestui modernism. *Trans-scrierea* propusă de Demian nu este detectabilă decît parțial la nivelul formulării imaginii, Ea este o problemă a unui nivel prim și secret al procesului de creație, o problemă a modului în care obiectul se constituie în imagine. Or, tocmai modalitatea în care se petrece constituirea internă a imaginii îi conferă modernitatea. O modernitate care nu este una de aparență ci una de esență.

Obiectul imaginii lui Demian este, de obicei, o altă imagine: literară, mitică, folclorică. Formularea acestei imagini secunde putea fi de o imensă redundanță, putea genera o nesfîrșită serie de pleonasme grafice. Dacă acest fenomen nu se verifică niciodată de-a lungul întregii cariere artistice a lui Demian, este datorită faptului că, în momentul dificil al constituirii imaginii (literaro-mitico-folclorice) ca obiect al demersului artistic, conștiința artistului nu va viza de fapt *imaginea* ci *semnul*.

Am putea fi bănuiți că atragem aici în joc concepte mult prea « la zi » pentru a putea fi real folositoare în explicarea artei lui Demian. Ce înseamnă « scriere », « trans-scriere », « semn » în cazul unui artist considerat mai întotdeauna în regimentul tradiționalismului gîndirist? Unui astfel de ipotetic interlocutor incredul i-am recomanda o pătrundere atentă a firelor care leagă diferitele secvențe ale activității lui Demian, de la decorația murală la ilustrația de carte. Ar descoperi atunci, pe cont propriu, cum imaginea se constituie întotdeauna ca *imagine citibilă*, cum sensul oricărei compoziții este mereu cel de lectură (stînga-dreapta), cum forma plastică nu face altceva decît să împlinească scheletul semnului (grafic sau pictural), cum creația lui Demian — *de la pictura murală la ilustrația de carte* — este centrată asupra înlănțuirii de semne, adică asupra *iconografiei*.

Dar nu este oare acesta — ni s-ar putea replica — un alt simptom al tradiționalismului? Nu-l transformă oare, acest demers « semnic », pe Demian într-un oarecare hagiograf de vagă nuanță post-bizantină?

Dacă respingem și această soluție este datorită faptului că « demersul semnic » (« iconografic », într-un anumit sens) al lui Demian tinde nu spre perpetuarea canoanelor medievale ci oferă dezlegarea (care, desigur, i se arătase în toată profunzimea ei încă de pe cînd era un simplu ucenic în atelierul lui Maurice Denis) dilemei ilustrație-decorație.

Meritul lui Demian, modernitatea lui (« modernitate » care absoarbe, firesc, « tradiția ») stă în faptul că a țintit spre cu totul altceva decît spre condiția de *decorator* sau spre cea de *ilustrator*.

Demian a fost o specie de artist foarte veche și foarte nouă: un *scriptor*.

1, 2. Ilustrații la Ioan Agârbiceanu
3. Frescă, catedrala din Timișoara

https://biblioteca-digitala.ro

nagy albert - cuvintele picturii

françois pamfil

Sînt artiști a căror existență se petrece atît de departe de cuvinte, încît în prezența lor interlocutorul încearcă complexul unei invalidități compensate de verb ca de o proteză. De altfel locul comun al muțeniei « celor care văd » este tradițional, iar prejudecata alimentează copios scenariile unor legende vulgarizatoare. Sînt însă artiști în preajma cărora contravenția la tăcere devine încălcarea unei reguli de igienă domestică, orice încercare de dialog sporind sentimentul de culpabilitate.

Într-o asemenea atmosferă de asepsie sonoră, contactul cu cel care a fost pictorul *Nagy Albert* nu se putea stabili decît în urma unei decodificări — măcar parțiale — a protocolului de atitudini și expresii ce însoțea prezentarea fiecărui tablou. Dar sub o rece bunăcuviință de funcționar « vieux style » pus în situația de a etala dosare redactate de alții, pictorul disimula o intensă participare, un impact de emoție tradus chiar prin radicale modificări de ritm al respirației, cadențe ce deveneau, în liniștea absolută a camerei, un fel de preambul al unui ritual de concentrare. De prisos să mai adaug că, la fel de declarat-impersonal, spațiul acestui ritual — în fond o încăpere cu pereții absolut goi și un parchet lustruit cu pedanterie — conținea, ca unic semn al profesiunii, un șevalet ce părea nou sau, în orice caz, instalat acolo numai în vederea expunerii succesive a pînzelor.

Despre calitatea absolut aparte a picturii văzută aici am putea vorbi pornind de la observația tehnică ulterioară a faptului că, reproduse în albnegru, multe din picturile lui Nagy Albert par a fi niște *negative* — lucru valabil și pentru cele mai recente ca și pentru cele realizate în anii 30—40, în perioada debutului său la Roma. Decodificarea, developarea în « martor » pictural a acestei stranii senzații poate constitui, credem, o premisă de apropiere de tehnica de *a vedea* cu totul specială a pictorului. Astfel, tonul bronzat închis al personajelor sale, privite parcă întotdeauna în contre-jour, în fotografie echivalent cu griuri aproape negre, se traduce prin folosirea « pămînturilor » mate luminate în calitatea pastei cu roșu sau ocruri galbene, substanță cu care artistul proceda aproape sculptural, modelînd ca după canoanele frescei unei catacombe din Via Latina. În teracota masei statuare astfel obținute, un alt efect de negativ îl instituie fosforescența scleroticii. Realizat cu alburi ce devin, prin contrast, absolute, ochiul electrizează — ca într-un lemn pictat egiptean — portretul, cu tensiunea unei intense trăiri, încarcă hieratismul atitudinii cu o neliniștită încordare. În sfîrșit, un alt efect « invers » se revendică din lecția maestrului frescelor aretine. De la el Nagy Albert învață despre luminescența activă a alburilor din fundal (sau din contur) și descifrează principiul albastrului *intens pozitiv*. În cobalturi mai deschise sau tonuri mai profunde de Prusia și Ultramarin, albastrul nu este, la el, aproape deloc inclus în substanța cromatică a « cerurilor », respectiv în « goluri », ci grizat, patinat cu argint, devine, în suprafețele pozitive ale drapajului, sursă de lumină.

Între alburi de calciu și negrul pozitivat prin onctuozitate, această cromatică neagă în fond teoria incapacității de radiație a părții mai reci a spectrului, luminînd brunuri coapte și ocruri poroase cu raza rece a unui albastru sau unui verde, înțeles și el ca oxidare a roșului. O lumină rece străbate astfel această pictură realizată într-o cheie greu de înscris în ordinea unor modele contemporane. De altfel, de la desen la culoare, între intensitatea neoexpresionistă a emoției și codul hieraticmisterios al unor gesturi, întreaga sa viziune refuză tradiția locală, transilvăneană. Căci părăsind Budapesta școlii lui Rudnay în căutarea unui vocabular propriu, pictura lui Nagy Albert are șansa să se constituie în Italia frescei vechi, să găsească aici suportul pe care tradiția academică a Europei de mijloc nu i-l putea oferi. Meditînd ca un eremit între zidurile lui Giotto și Masaccio și parcurgînd solitar catacombele Romei acest maghiar din Transilvania a învățat, paradoxal lîngă Mediterana, că pictura înseamnă *tăcere*, iar limbajul ei, întotdeauna un nume cu prenume.

Adoptînd izolarea ca pe un climat de conservare al ingenuității, Nagy Albert n-a apucat în timpul vieții să-și audă numele în ierarhiile de valoare — ierarhii care mai funcționează și azi — stabilite în deceniile cinci și șase de confrații clujeni și n-a făcut niciodată parte din corpul academic al institutului de arte de aici. De o exemplară coeziune, încordat egală cu sine și oricînd inconfundabilă, opera sa rămîne însă patrimoniului artistic transilvan și național printre cele mai importante.

Felicitîndu-ne că la timpul oportun am avut prilejul de a contribui la puținele pagini ce i-au fost închinate, închinăm memoriei pictorului și rîndurile de față.

1. Scara lui Iacob (1939)
2. Aurora (193?)
3. Cu gîndul la alt viitor (1937)

https://biblioteca-digitala.ro

profil

în atelierul lui aurel ciupe

vasile drăguț

Cel ce pătrunde în atelierul maestrului Aurel Ciupe are, de îndată, privilegiul de a cunoaște, la el acasă, un mare artist care este, deopotrivă, un adevărat simbol al artei moderne din Banat și din Transilvania, de al cărui nume se leagă nu numai o prodigioasă activitate de creație dar și o rodnică activitate de pedagog, de muzeograf, de organizator al vieții artistice. Într-adevăr, lugojanul Aurel Ciupe, care a făcut studii de pictură în orașul natal, dar și la Baia Mare, care a fost prezent la Marea Adunare de la Alba Iulia din 1 decembrie 1918 pentru a participa la actul unirii tuturor românilor, pentru a studia apoi la București, dar și la Iași, după laborioase studii la Paris și la Roma, s-a reîntors în țară pentru a-și organiza prima expoziție personală la Lugoj (septembrie 1924), pentru a debuta apoi la salonul oficial din București (1925). La numai 25 de ani, Aurel Ciupe acumulase o solidă pregătire ca pictor și ca om de cultură și tocmai în această calitate va participa la înființarea Școlii de arte frumoase din Cluj, în cadrul căreia a devenit profesor la catedra de pictură (1 noiembrie 1925). A organizat mai multe expoziții la Tîrgu Mureș, unde a devenit mai apoi custode al pinacotecii municipale (1932) și unde a inițiat o școală liberă de desen și pictură, expoziții la Cluj și la Timișoara, unde de asemenea a organizat pinacoteca locală (începînd din 1940) și unde a inițiat numeroase manifestări expoziționale cu largă deschidere culturală (ca de exemplu expoziția retrospectivă a cărții și a artelor plastice românești din Banat). Profesor și rector al Institutului de arte plastice din Cluj (începînd din 1949), președinte al Filialei artiștilor plastici din același oraș (1951), prezent la nenumărate manifestări expoziționale din țară și de peste hotare, maestrul Aurel Ciupe ne apare în perspectiva timpului ca un excepțional factor de polarizare, un neîncetat ferment de viață spirituală, niciodată împăcat cu ideea creatorului izolat între pereții atelierului.

Și totuși, în atelierul maestrului Aurel Ciupe, ambianța este atît de plăcută, încît, lesne, ni l-am putea imagina pe artist retras în liniștea confortabilă a șevaletului său. Pe pereți cîteva icoane pe sticlă, cîteva cancee, cîteva străchini, dar și lucrări alese cu grijă ale unor pictori contemporani: Corneliu Baba, Ion Musceleanu, Ion Gheorghiu. Simțim neîncetata nevoie a artistului de a se confrunta cu propria-i sensibilitate, recurgînd la stimulentul unor comparații verificatoare. Intuim aici și probitatea exigenței și, în același timp, o anume prospețime a recepției, pe seama căreia poate fi mai lesne înțeles schimbul activ pe care Aurel Ciupe a știut să-l întrețină cu arta secolului său, fără să se irosească totuși în divagații sterile sau depersonalizate. Dar spunînd atelierul lui Ciupe nu trebuie să uităm fereastra acestui atelier, încîntătoare deschidere către dealul Cetății, cu pomi, garduri, cotețul cîinelui și adăpostul păsărelelor, toate elementele peisajului fiind parcă adunate cu știința răbdătoare și jucăușă totodată a unui mic maestru flamand. Dar, spuneam, atelierul nu a fost, nu este nici astăzi, cînd vîrsta venerabilă ar putea constitui o justificare, loc de refugiu și de izolare. Simți aici că arta este trăită ca un fapt de viață autentic și irepetabil, simți că peisajele, atît de numeroase în opera maestrului, nu sînt simple ilustrări ale naturii campestre sau ale jocului citadin de forme, ci comentarii picturale săvîrșite cu mijloacele unui artist complex ca formație, capabil să aleagă cutare sau cutare element de limbaj pictural, fără să cadă în capcana unei formule unilaterale. Din imensa

sumă de disponibilități pusă la dispoziție de pictura impresionistă, postimpresionistă, de expresionism și de atîtea alte curente care s-au succedat în pictura europeană din primele decenii ale secolului XX, Aurel Ciupe și-a construit o gramatică proprie în cadrul căreia culoarea ocupă un loc precumpănitor, prin ea fiind definită atît imaginea obiectelor reprezentate și tot prin ea este sugerată viața secretă a acestor obiecte, necesitatea comunicării cu timpul în lunga sa devenire. Construind cu rigoare, implicînd desenul în fiecare tușă de penel, Aurel Ciupe nu se lasă furat de efectul cromatic, pentru el culoarea fiind ca o fereastră deschisă spre interiorul secret al formelor, mai mult decît o coajă de trecătoare strălucire.

Rigoarea din pictura lui Ciupe se regăsește în spațiul organizat de artist pentru propriul său atelier. Un aer de intimitate, dar și o solemnitate de ritual, o atmosferă de sacralitate necesară momentului de miracol ce se săvîrșește pe pînză sub semnul inspirației creatoare. O ordine de atelier în care se muncește, în care fiecare obiect își are locul său, cu respectul datorat uneltelor, fără a căror meșteșugită și cuviincioasă întrebuințare inspirația nu ar fi decît o naivă speranță. Simțim în atelierul maestrului Aurel Ciupe bucuria muncii și dăruirea statornică purificată de noblețea aspirațiilor pentru artă.

Un popas în atelierul maestrului Aurel Ciupe poate fi un prilej de meditație la rosturile artei în societate, la misiunea artistului ca făuritor de cultură, ca exemplu de perseverență întru perfecțiune. Și să nu uităm, un mare artist este asemenea operei sale, unic și irepetabil.

1. Grădină înzăpezită, ulei
2. Aurel Ciupe la motiv la Baia Mare

https://biblioteca-digitala.ro

cronica

bienala tineretului din cluj-napoca

magda cârneci

În virtutea unei funciare reguli de funcționare a spiritului, în toate formele sale de manifestare colectivă, și de înțelegere a manifestărilor colective, condiția unei bienale — ca și dificultatea ei — constă în acea « imagine-simptom », imagine-model, care i se cere, ori i se atribuie. Mai degrabă destin și rost, decît dificultate obligatorie, această calitate — care în alți termeni s-ar putea numi calitatea de « raportor », « revelator » al momentului artistic dat, și în același timp de « modelator » al aceluiași moment dat — oferită deliberat sau dedusă implicit din discursul expozițional, constituie valoarea culturală, valoarea de necesitate, care validează un atare act cultural organizat.

Manifestată la nivelul unei expoziții de tineret, coerența, ușor detectabilă în partea majoră a manifestării clujene, se arată a fi cu atît mai fertilă, mai binevenită, mai simptomatică. Între particularul fiecărei rostiri plastice individuale și generalul unei imagini a artei-despre artă-prin artă, al expoziției în ansamblu, se mărturisește aici, la Cluj-Napoca, conștientizarea și actualizarea unui tip de gîndire plastică, dacă nu inedit în absolut, în orice caz încă neinstituționalizat, încă « tatonat », la noi, deși sincronizat cu fluxul internațional al sensibilității estetice. Este vorba, generalizînd și absolutizînd poate puțin forțat, de o gîndire plastică « prin obiect » a însuși obiectului estetic luat în sens generic.

Vizibil mai ales în artele focului (și nu numai aici) la Cluj, drept pentru care îl luăm ca factor major al judecării expoziției, acest tip de gîndire plastică se constituie pe sine, în remodelarea obiectului estetic, întru *înțelesul* său mai mult decît întru utilitatea sa; se definește pe sine în regîndirea obiectului (decorativ, ambiental, utilitar, etc.) întru *funcția sa simbolică*, mai mult decît întru funcția lui ornamentală; își aproximează ineditul, în raport cu alte tendințe plastice, prin redimensionarea obiectului întru *transparența polivalentă la concept* mai mult decît întru obediența limitată la dimensiunea decorativă a esteticului.

Simptomatică pentru un întreg mediu artistic clujean, ca fenomen de grup decelabil nu numai la nivelul tinerilor artiști dar mai ales la ei, tendința aceasta — poate prea definit formulată aici, dar reală în expansiunea ei vizibilă în plastica tînără — își poate găsi multiple motivații de sociologie a sensibilității estetice, dincolo de cauza unei sincronizări (interiorizate) cu fenomenul plastic internațional. Motivații care țin poate mai degrabă de metabolismul intern și de igiena autoreglată a fenomenului estetic în manifestarea sa globală, de la perioadă la perioadă estetică. Prin contrareacție, față de excesele funcționaliste, acuzat geometrizante, abstractizante ori tehniciste, nu de mult dominante autoritar în domeniu, care refuzau obiectului estetic (decorativ) o motivație estetică (și în definit umană) suficientă, ca și față de excesele calofile, hiperestetizante, pe de altă parte, care prin recul la prima tendință absolveau același obiect de utilitate ori sens, pentru o superbă gratuitate opacă — iată o nouă atitudine, sintetică.

Nu atît reactivă ori compensatorie, nici comod așezată « la mijloc », această atitudine plastică se manifestă totuși ca o *mediere*, care, asumîndu-și ambele extreme, le regîndește, le transformă, le sintetizează. Între obiectul-funcție și obiectul-decorație se instituie *obiectul-meditație*, care, chiar dacă nu-și refuză în totalitate nici posibila utilitate ori frumusețe, își pretinde întotdeauna o dimensiune simbolică.

Întru asemenea imperative și nou descoperite șanse de expresie, nu e de mirare proliferarea creației obiectuale (mai ales ceramice, dar repertoriul nu se limitează doar la ea, transcendînd de fapt granițele stricte dintre genuri) — în rîndurile tinerilor artiști, în defavoarea (e cazul Clujului în speță) artelor majore tradiționale. Odată depășită granița dintre obiect și concept, nu prin inculcarea ultimului în primul, ci prin dezvăluirea și statuarea în chiar straturile și procesele de origine și expresie ale obiectului, a ideii în stare de simbol, obiectul estetic (cel decorativ în acest caz, nu cel în înțeles fenomenologic) are acces la condiția de Operă majoră. În măsura în care nu trădează, în interiorul acestei dificile dialectici, nici statutul implicit al esteticului pentru statutul explicit al conceptului, obiectul decorativ se arată, iată, capabil de a-și asuma funcția de mediator simbolic.

În aceste condiții, efortul de limbaj se îndreaptă cu necesitate către principiul organicității, ca modalitate a sintezei, fie prin apel la natural, fie prin reacție la tehnicitate, ca poli de origine și de capăt ai obiectualului.

Frecventa utilizare (programatică) a fito și bio-morfului, nu numai ca morfeme exterioare cît mai ales ca tipuri de articulare interioară a structurilor plastice — prin preluare naturalistă, prelucrare naturistă ori reconstituire simbolică a principiilor viului (încolțirea, nașterea, creșterea, moartea, etc.) — definește în fond un demers re-formator *(Alexandru Antik* « Șapte ipostaze al materialului », *Arina Ailincăi* « Timpuri terestre »).

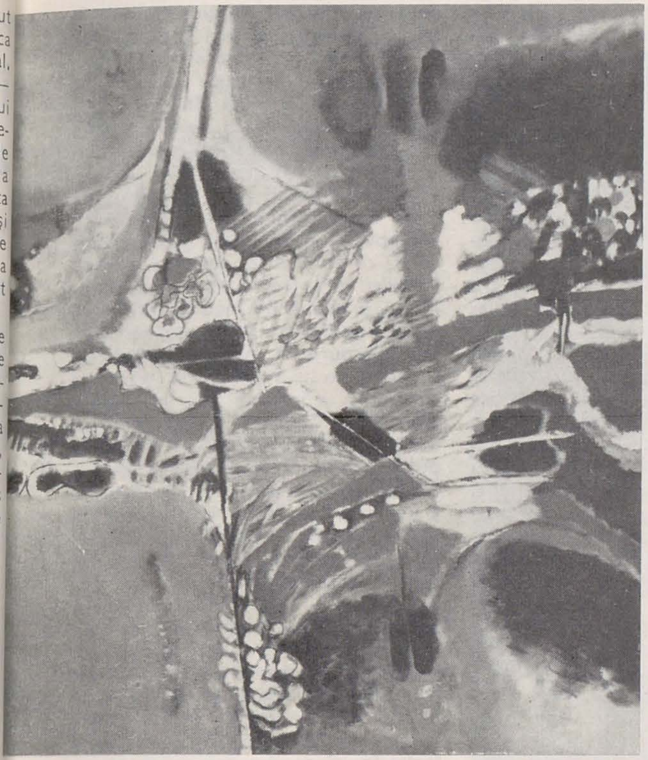
Această amprentă atît de vizibilă a naturalului *pe* și *în* obiect, uneori doar exterioară, alteori profundă, întotdeauna motivată cel puțin estetic, poate fi înțeleasă (și trebuie să fie) drept o consecință a evoluției obiectului pînă la starea lui limită (de formă golită de sens) de unde numai o reîntoarcere la începuturile formării, acolo unde obiectul creat încă mai comunică ombilical cu obiectul natural, cu starea naturală, poate redeclanșa ciclul formei și al sensului *(Adriana Popescu* « Vas pentru vegetație », « Obiect », *Ioan Sumedrea* « Semn »). Re-inițiere, re-început, refertilizare anteică de la natura-mumă, natura-matrice, această reîntoarcere echivalează și cu o re-găsire a dimensiunii simbolice a obiectului, pierdută pe drum în favoarea funcției ori a frumuseții *(Valeriu Semenescu* « Rădăcini », « Răsadniță », *Arina Ailincăi* « Proces »). S-ar putea ca această reîntoarcere la natural, ca reînceput al formei semnificative, să fie, ca orice repetare a paradisului inițial, o soluție tautologică ori iluzorie, — există și în expoziția tineretului exemple ale unei simple mimări exterioare a organicului, exemple ale unei simpliste simbolici pleonastice a naturalului ca natural gol — dar ca atitudine de grup, ca atmosferă și tip de acțiune plastică, această regăsire pe o altă treaptă a esteticului, a esenței naturalului, nu poate fi decît benefică.

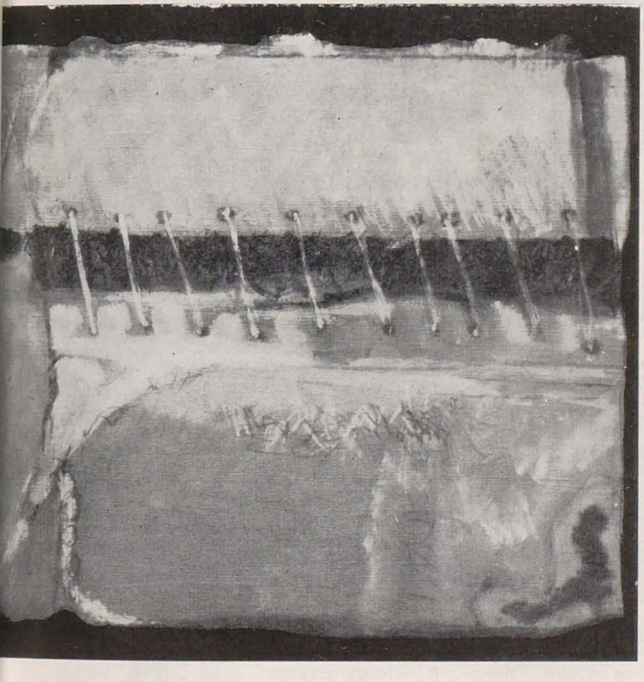
Dacă starea inițială a frumuseții este naturalul, starea ideală a tehnicii este la rîndul ei tot naturalul (naturalitatea). Pandantul tendinței « naturiste » (majoritare), întru regîndirea sintetică și semnificativă a obiectului, atinge în mod necesar domeniul artificialului, cealaltă ipostază in extremis a obiectualului, ca pe o altă cale de a salva sensul obiectului: nu prin retragerea în originile naturale ale formei, ci prin trecere dincolo de formă, prin de-formare și trans-formare. Recîștigarea obiectului, ca loc al omenescului exteriorizat, din avatarurile lui tehnice alienante, din fetișizarea lui prin golită-de-uman funcționalitate, se convertește în demistificarea lui, prin analiza și rearticularea formei și funcției sale întru esteticul pur, întru o aparentă gratuitate, circulată însă de sens (fie aceasta frumusețe, afect ori simbol pur) iar nu de simplă mijlocire. Introdus prin estetic într-un circuit semantic al valorilor umane sensibile, obiectul confiscat sferei tehnice se arată la rîndul lui capabil de simbolizare, transparent la concept, prilej de meditație *(Valeriu Semenescu* « Pre'ucrare », *Arina Ailincăi* « Container », *Alexandru Antik* « Instalație părăsită »).

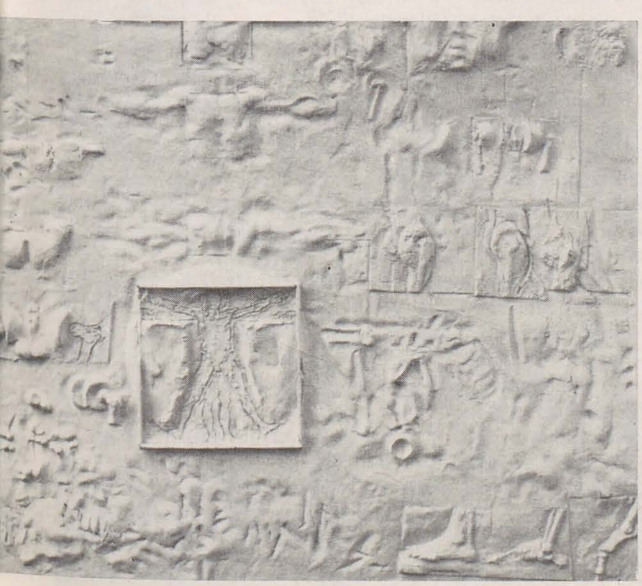
Evidența unui demers complex și sintetic, cu un grad în genere ridicat de conștientizare, este subliniată de tentația etalării de ansambluri ceramice complexe, de grupuri de piese multiple, de organizare a discursului plastic în faze și etape expuse ca atare, uneori explicit; existența în unele cazuri a unei documentații grafice adiacente și complementare, făcînd corp comun cu obiectele, ca și tentativa de a transcende granițele genurilor plastice într-o tendință totalitară a mesajului, argumentează și ele dimensiunea experimentatoare și

Cluj-Napoca, Bienala tineretului, vedere de ansamblu

https://biblioteca-digitala.ro







bine susținută teoretic a lucrărilor expuse.

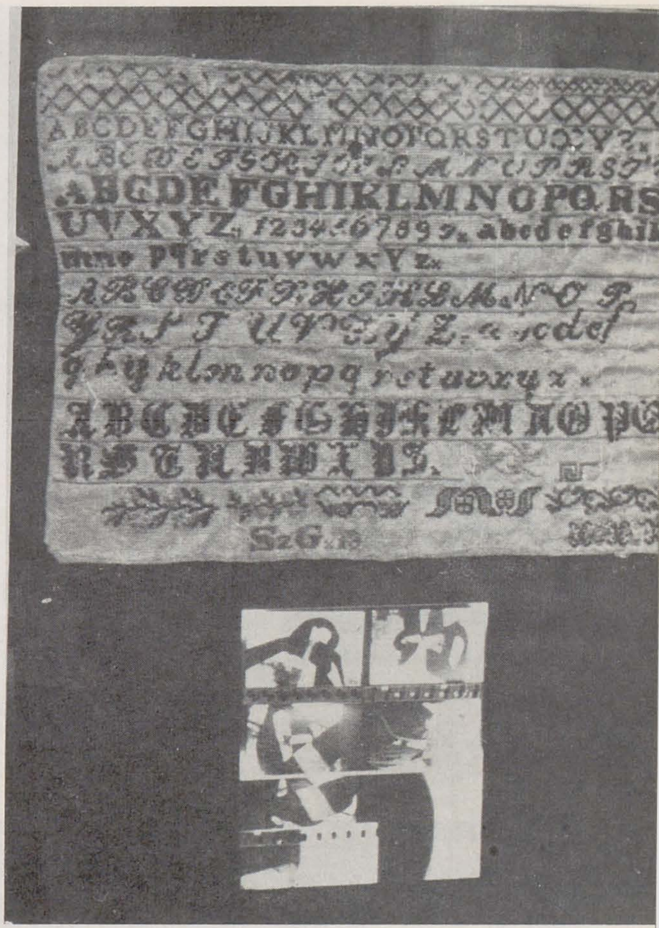
Între extremele posibile, și în general neatinse în bienală, ale celor două tentative observate, mimeticul pur pentru « naturism » și gratuitul pur pentru « tehnicism », se întinde gama largă a expresiilor personale, ușor decelabile de altfel (vezi numele amintite mai sus), între care plutește aerul comun al unei coerențe (să-i spunem comuniune?) de gîndire și de practică plastică. Excelența tehnică, altă dimensiune comună tuturor exponatelor, fără rezervă, apare în contextul demersului urmărit drept o condiție a realizării efectului estetic al sintezei propuse, o necesitate inerentă a căutărilor de limbaj întreprinse. Căutări care explică și pretind tehnicile și materiile extrem de rafinate puse în joc, mixajele neașteptate între vegetal și porțelan ori sticlă, folosirea elementului viu ca atare în contextul și contextura diverselor forme și materiale ceramice, uniunea prețioasă a metalului cu lutul ars, intervențiile grafice de tot felul, glazurile combinate etc. Acuratețea tehnică se dovedește o condiție a acurateței gîndului și mesajului plastic, și mai ales o condiție a realizării esteticului ca atare, factor validant ultim al oricărui demers și oricărui sens posibil al operei.

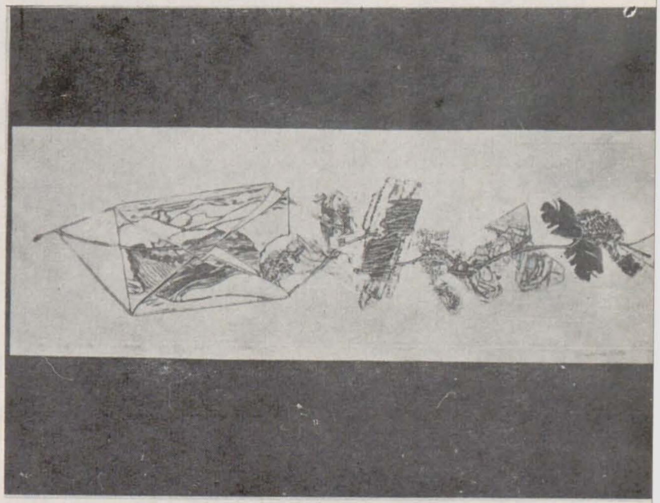
Dacă această atît de matură stăpînire a meșteșugului pînă dincolo de el are drept corolar o anume calofilie irepresibilă, detectabilă uneori în lucrările expuse, epuizarea consecințelor tipului de acțiune plastică propusă, duce, dimpotrivă, la o tendință opusă, am putea-o numi a minimalului, a consumării obiectului pînă la o pură valoare de semn, într-un discurs plastic care punctează situațiilimită în care obiectul poate intra, din punctele de vedere ale problemei spațiului, timpului, ori semnificării. În această categorie specială se integrează, prin mai radicala calitate a domeniului explorat, excelentele « Însemne » și compoziții « asupra devenirii » ale lui *Titu Toncianu*, alături de arheologiile imaginare ale lui *Silviu Dancea* și *Eugeniei Pop*, « exodurile » lui *Alexandru Rusu*, obiectul ambalat al lui *Szörtsey Gábor* ori « dialogul » lui *Ovidiu Avram*.

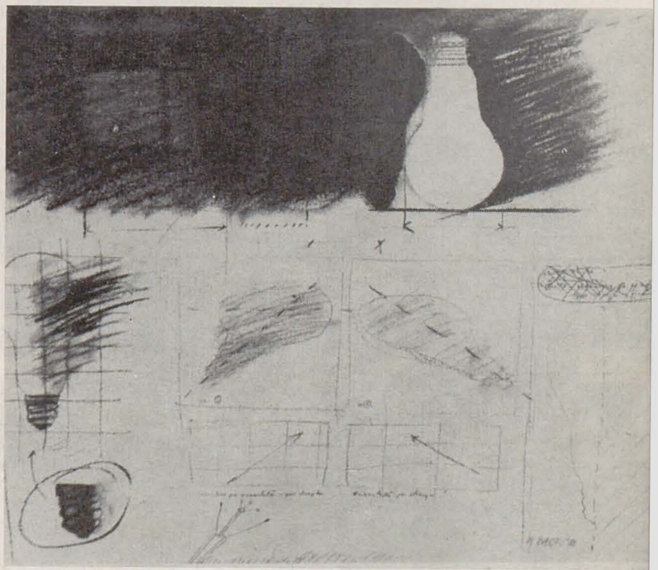
Complexitatea și coerența demersului « obiectual » analizat, în proliferarea lui unitară la nivelul intențiilor, dă seamă, credem, despre o stare de generație — cea tînără — care la rîndul ei mărturisește despre existența unui fenomen de grup, matur, cel clujean, deja decelabil, ca orientare, în contextul artelor decorative românești actuale (ultima Quadrienală a artelor decorative de la București a demonstrat-o), exemplar pentru ceea ce înseamnă nivelul cel mai avansat și mai unitar al gîndirii ceramicii românești contemporane. Puternicul « detașament ceramist » de tineret continuă o tradiție de calitate, deși recentă, promovată în mediul clujean de cîțiva remarcabili artiști și profesori.

Dacă artele ceramice dețin preeminența în concertul expoziției, căutări și tentative asemănătoare, ca intenționalitate dar nu ca și coerență, se

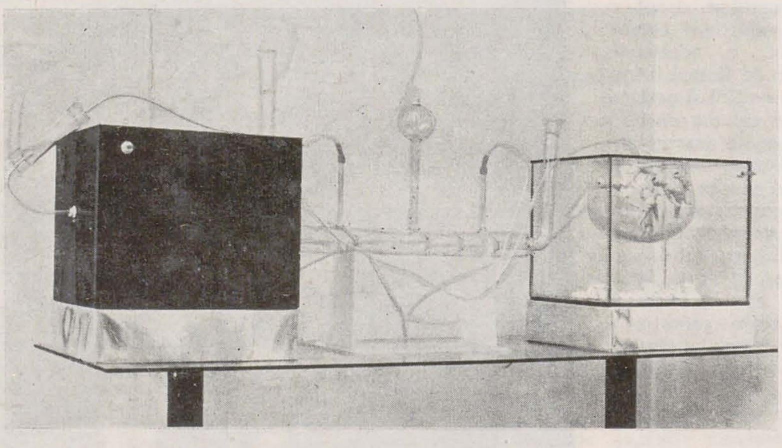
1. MIRON DUCA: Trunchiul salcîmului, ulei; 2. VASILE TOLAN: Despre relicve, ulei; 3. ALEXANDRU PĂSAT: Analitic I, ghips; 4. SZÖRTSEY GÁBOR: Alfabetar, tehnică combinată; 5. EPAMINONDA TIOTIU: Scrisoare I, acvaforte; 6. MIRCEA BAÇIU: din ciclul « Becul », desen

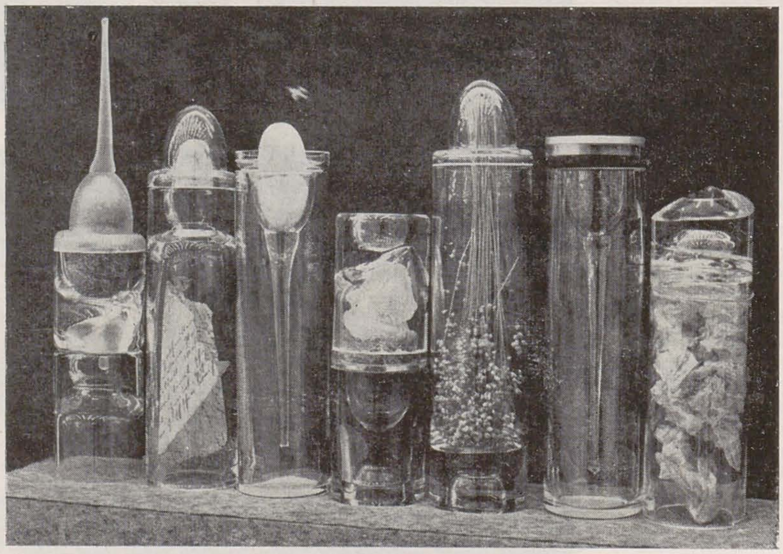


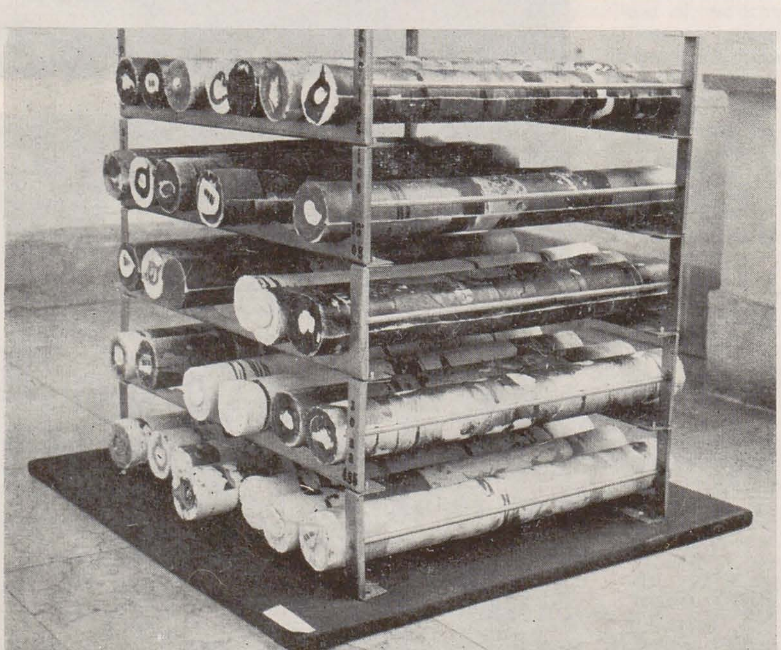




https://biblioteca-digitala.ro







manifestă și în lucrările graficienilor (de altfel unii dintre ei sînt și ceramiști). Variatele maniere adoptate se înscriu și ele pe linia unei cercetări aplicate pe elementele de limbaj grafic, într-o încercare de revalidare a limbajelor tradiționale, de instituționalizare a celor recente, ori de investigare a unor domenii semnice inedite. Spectrul larg al retoricelor grafice aflate în atenția tinerilor clujeni se întinde între expresiva explorare a clasicei dihotomii alb-negru (*Mircea Baciu* « Ciclul Becul », *Nagy Stoica Georgeta* « Peisaj ») și straneitatea unui hiperrealism ori suprarealism al cotidianului (*Nagy Geza* « Peretele », *Ady Jozsef* « Mișcare steoreotipă ») ; între experimentarea valorii semnice a structurilor microscopice (*Alexandru Antik* « Microeveniment în plan și dincolo de el », *Fulger Puta* « Structuri biologice pentru o lucrare colectivă ») și sugestia elementului vegetal ori a graficelor de tot felul (*Ion Sbîrciu* « Studiu », *Epaminonda Tiotiu* « Scrisoare I »); între gestualismul pur ori colat cu elemente fotografice nude (*Maria Reichert* « Marină I », *Horvath Gyöngyvér* « Atmosferă de toamnă », *Radu Țigănetea* « Urme ») și construcții abstracte cu alură scientistă (*Ioan Aurel Mureșan* « Studiu după natură », *Alex. Antik* « Microdurități »). Se poate remarca, numai din simpla enumerare a titlurilor lucrărilor, alături de manierele lor, aceeași atentă aplecare asupra specificității și lărgirii limbajului grafic, întru posibilitățile lui analitice și simbolice. Virtuozitatea tehnică, adăugată gîndirii în cicluri și problematici a lucrărilor, și chiar încercarea unor sisteme grafico-obiectuale sincretice (cazul tînărului Alexandru Antik este exemplar în acest sens), argumentează încă o dată starea de maturizare fecundă, prin experiment, a graficii tinere clujene.

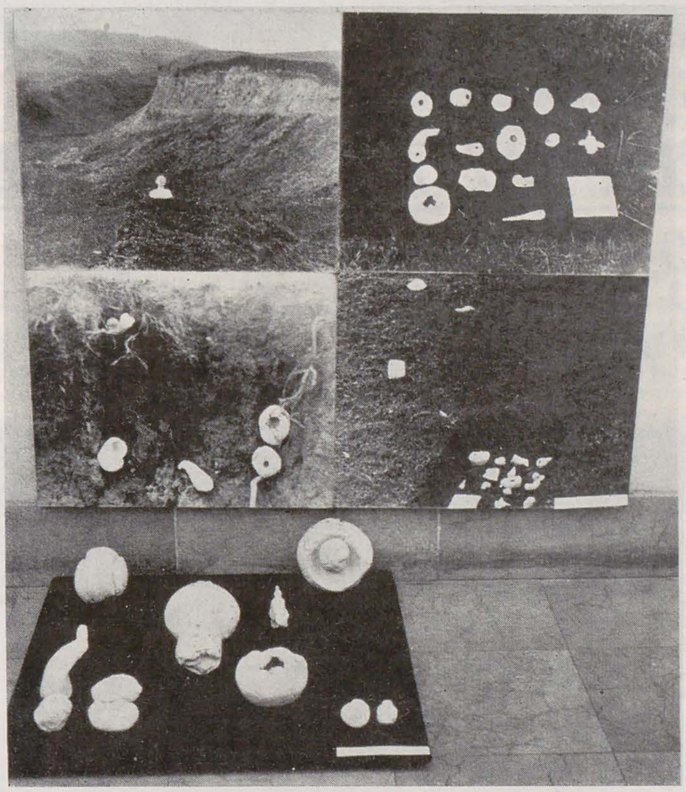
Între artele de curînd intrate în arena majoră a înnoirilor fundamentale de limbaj, tapiseria ocupă la Cluj-Napoca un loc de frunte. Situația ei privilegiată în cadrul generației mature este și nu este vizibilă în rîndurile generației tinere. Sînt prezente, în lucrările expuse, cîteva din tendințele cu pondere în domeniu: preluarea elementelor de cod estetic popular într-o structură imaginară modernă, spațializarea (*Corina Horvat Bugnariu* « Cîmp imaginar », *Anca Socor Tinadar* « Semne folclorice »), abstractizarea vegetalului pînă la arhitecturi aleatorii (*Angela Semenescu* « Structuri vegetale »), minitextilele (*Karoly Gyongyi* « Compoziții »), ori ludicul decorativ-geometric (*Zoe Vida Porumb* « Compoziție »). Recunoscînd calitatea tehnică susținută a lucrărilor, și acceptînd o oarecare relativitate a judecăților, datorată numărului mic de artiști și de piese expuse (poate nu cele mai reprezentative), în ansamblu nu se poate constata, la nivelul problematicii specifice puse în opere, aceeași stare de inițiativă și explorare a unor posibilități de limbaj mai puțin uzitate, ce caracterizează artele discutate anterior. Cu atît mai puțin se manifestă această disponibilitate necesară, în cadrele artelor « majore ». Există fără îndoială în pictura expusă încercări de calitate și valabile în ce privește exploatarea unei expresivități intrinseci analizei fine a elementelor de real, fie ele în sistemul unui figurativism grafic metaforic (*Miron Duca* « Trunchiul salcîmului », *Octavian Stoica* « Casa pădurarului ») ori în sistemul unui expresionism cromatic (*Nicolae Man* « Portret », *Mircea Baciu* « Ciclu regăsit », *Kadar F. Tibor* « Compoziție II »), după cum există încercări de promovare a unui ușor hiperrealism colat cu elemente gestuale (*Cornel Popovici* « Portret »). Între ele se remarcă propunerile inedite, printr-un demers deliberat simplificat pînă la elementele pure de materie, spațialitate și semn, ale lui *Vasile Tolan* (« Despre relicve », « Spațiu ») și *Ioan Aurel Mureșan* (« Caloianul », « Figură solară »). După cum există și în foarte puțina sculptură expusă, alături de maniera aproape tradițională de figurare a portretului (*Ilarion Voinea* « Bust », *Grigore Bradea* « Bacovia ») și încercări de trecere înspre un limbaj semnic abstractizat (*Alexandru Pășat* « Analitic I », « Portret »), aflate sub influența poate a unui alt exemplu clujean strălucit. Dar dincolo de starea de încercare, a cărei impresie e accentuată poate și de numărul foarte mic de piese, și de spațiul lor de expunere, pare a se manifesta în rîndurile generației tinere clujene un fel de neîncredere în posibilitățile limbajelor artelor « majore » de a mai oferi soluții mulțumitoare unor căutări formale și conceptuale de strictă actualitate. Neîncredere care s-ar putea să fie și a mediului, a spațiului de emulație clujean.

Că bienala s-a dorit o manifestare reprezentativă cu valoare de direcție, o construcție deliberată a unui anumit fel de a concepe actul și obiectul artistic, din perspectiva a ceea ce vîrsta tînără poate și trebuie să-și propună, se vădește și din organizarea parcursului expozițional, organizare care, dînd spațiu de expunere tuturor celor 53 de artiști tineri ai cenaclului de pe lîngă filiala U.A.P. Cluj-Napoca, oferă centre vizuale distincte de interes și de preocupări, grupate pe arte și pe tendințe. Între care, ponderea cade pe artele ceramice și grafice, și în cadrul acestora pe orientările cu un grad mai ridicat de experiment, lucru care vine în consens cu situația de fapt a ierarhiei de interes, de noutate și, de cele mai multe ori, de valoare, a artelor expuse.

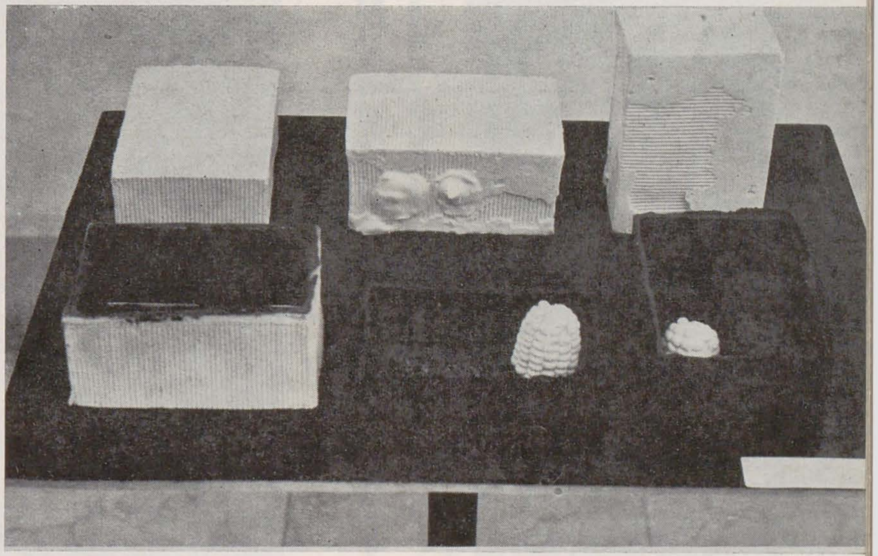
Bienala Tineretului din Cluj-Napoca se vădește astfel a fi nu numai o « dare de seamă » asupra a ceea ce se întîmplă cu generația tînără de plasticieni clujeni de doi ani încoace, ci și ceea ce urmează (și ar trebui) să se întîmple cu ea și cu destinul artelor plastice clujene, de acum înainte, în virtutea unor riguroase exigențe a artiștilor față de ei înșiși și față de arta lor. Bienala Tineretului nu vorbește numai despre tineri ci și despre un întreg mediu clujean, aflat, de cîtăva vreme, într-o emulație promițătoare, cel puțin în cîteva domenii. Prin aceasta ea își îndeplinește și valoarea de imagine-simptom și valoarea de imagine-model, pe care orice manifestare artistică colectivă, în virtutea propriilor exigențe constitutive, trebuie să și le pretindă. Și să ni le ofere.

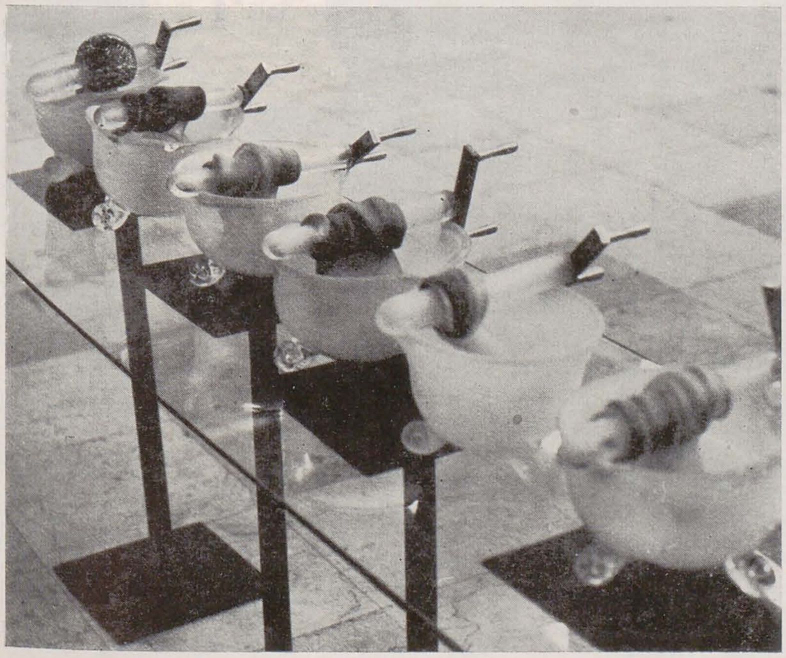
https://biblioteca-digitala.ro

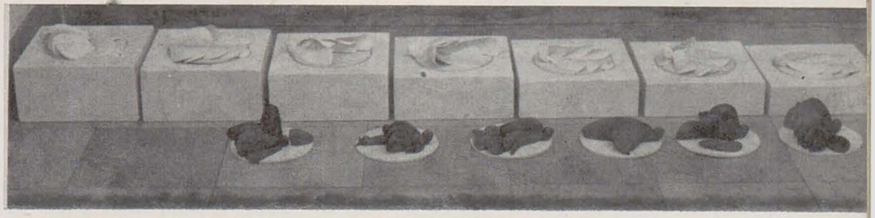
p. 14
1. CORINA HORVAT BUGNARIU: Cîmp imaginar, textil
2. ALEXANDRU ANTIK: Instalaţie părăsită, sticlă
3. ADRIANA POPESCU: Ansamblu utilitar, sticlă
4. ARINA AILINCĂI: Conteiner, obiecte, tehnică combinată



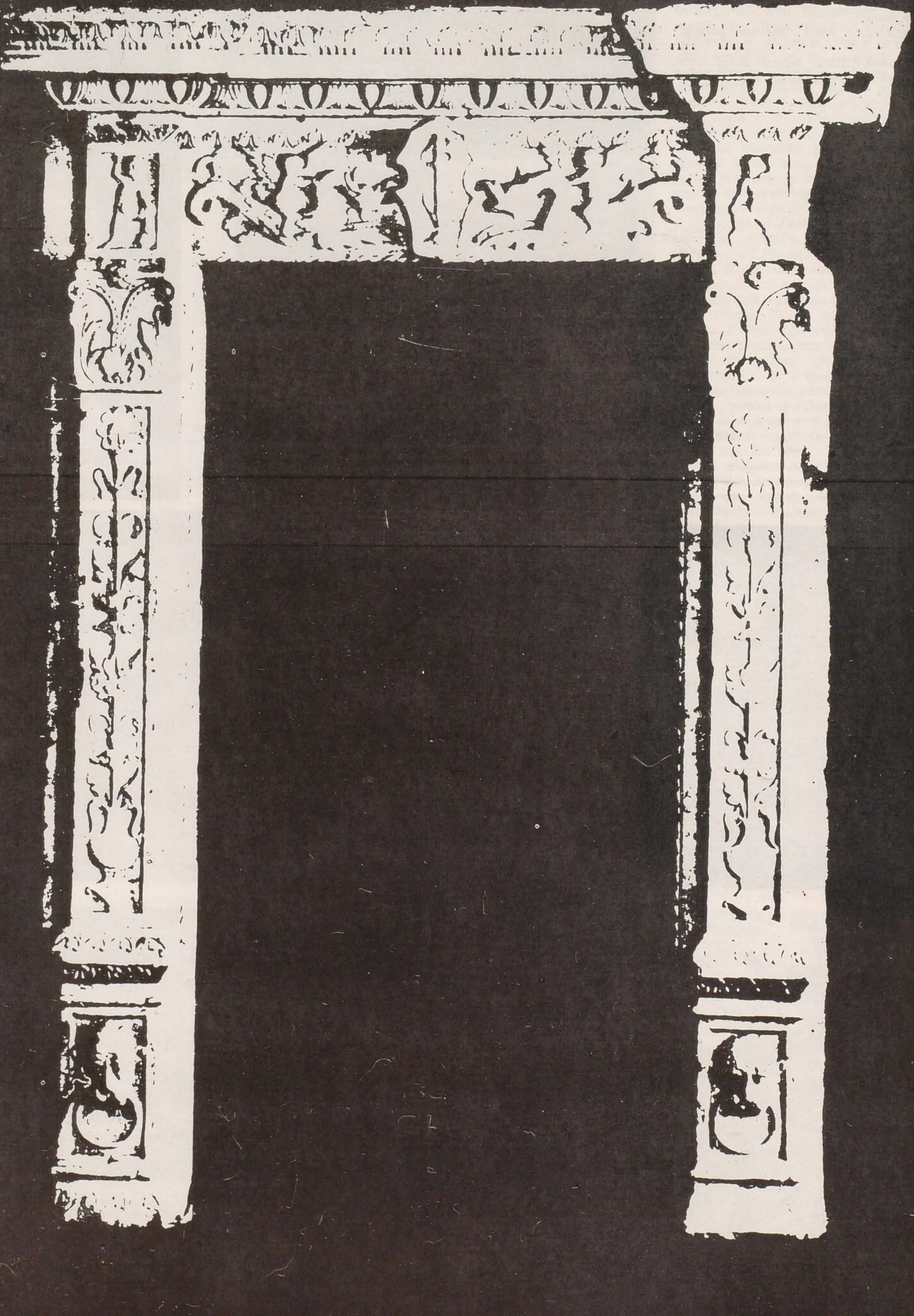
p. 15
1. EUGENIA POP: Călătorie pe broască, ceramică
2. IOAN SUMEDREA: Semn, porţelan
3. SILVIU DANCEA: Arheologie II, sticlă
4. EMILIA DRĂGAN CHIRILĂ: În aşteptarea germinaţiei, porţelan
5. VALERIU SEMENESCU: Prelucrare, sticlă
6. TITU TONCIANU: Compoziţie, ceramică
7. ALEXANDRU RUSU: Evoluţie, ceramică







https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Conform programului stabilit de conducerea filialei, au fost vizitate la Cluj-Napoca, numai în trei zile din ianuarie a.c., optzeci și două de ateliere de creație. Mobilizați de redacția revistei și secția de critică a U. A. P., Magda Cârneci, Vasile Drăguț, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Mihai Ispir, François Pamfil, Andrei Pleșu, Victor Ieronim Stoichiță, Marius Tătaru, Gheorghe Vida, **semnează în paginile următoare acest panoramic al atelierelor clujene, organizat și pe autori — după un criteriu de catalog — în ordine alfabetică.**
Materialul ilustrativ aferent s-a constituit în parte din fotografiile realizate la fața locului de fotograful nostru Atanase Cartojan, **precum și din cele puse la dispoziție, în timp util, de artiștii vizitați (diapozitive în culori, fotografii alb-negru, cataloage reproductibile). De asemenea s-a apelat la fototeca Institutului de istoria artei. În posesia unui bogat portofoliu fotografic, dar limitată de spațiul tipografic, redacția a recurs la soluția publicării unei singure reproduceri pentru un artist.**
Manifestîndu-și regretul că, cu toate acestea, o parte din artiștii comentați lipsesc din lista reproducerilor, redacția mulțumește tuturor celor care au contribuit la realizarea documentarului ilustrativ.

Criticul de artă e, credem, mai cîștigat dacă, în loc să se mulțumească a frecventa expozițiile curente, frecventează *atelierele*. Expozițiile sînt pentru public. Criticul nu le poate trata decît ca *prilejuri exterioare* ale investigațiilor sale care, însă, se exercită mai eficace în *laboratorul* artei, decît în *saloanele* ei. Pe de altă parte, un turneu al atelierelor ca acela pe care redacția revistei « Arta » și o echipă a secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici l-au întreprins de curînd la Cluj-Napoca, riscă să se autoanuleze prin inflația cantității. Avem, totuși, speranța de a ne fi ridicat deasupra acestui risc și, în general, deasupra oricărei caducități administrative. Și dacă în intervalul — fatalmente limitat — al fiecărei vizite n-am putut cerceta, în adîncime, faptele stilistice întîlnite, am avut, în schimb, compensația unor contacte umane de natură să constituie cea mai potrivită introducere la o cercetare viitoare. Mai mult decît cu un inventar al atelierelor, am părăsit Clujul cu intuiția unei *atmosfere* artistice în care tenacitatea profesională, o reală cordialitate și o drastică hărnicie reușesc să preschimbe osteneala călătoriei într-un privilegiu: privilegiul cîtorva memorabile întîlniri.

a. pl.

magda cârneci

andrássy zoltán ● macskássy józsef ● miklóssy gábor ● pallos jutta ● veresspál

Avînd în spate o îndelungată și complexă activitate artistică, *Andrássy Zoltán* se arată în continuare într-o variată disponibilitate plastică, manifestă în dezinvoltura unității de atitudine cu care abordează acuarela, desenul ori uleiul, fie acestea schițe după natură, scene din Vietnam, alegorii împotriva războiului sau compoziții diverse. Aplecarea asupra realului imediat, într-o tendință descriptivă sau asertivă care nu-și refuză efuziunea afectivă poetizantă, în limitele unui pictural stringent, ca și o dimensiune etic-alegorică (vezi perioada realismului socialist a pictorului) axată pe social, pe politic, ori pe general uman (compozițiile cu tineri), în formulări sincretice, iată ceea ce subîntinde, la o privire rapidă, acea unitate de atitudine vizibilă în diversele orientări, oscilînd între un realism ușor impersonal și un sintetism ușor geometrizant, pînă la formulări decorativ-abstracte, ale artistului.

O prezență discretă, datorată unui ascuțit radicalism al principiilor iar nu lipsei de putere și voință, în plan existențial și în plan estetic, *Macskássy József* construiește un domeniu al picturalului axat pe dubla tendință, pe de o parte a purei observații intuitive a banalelor lucruri înconjurătoare, și pe de altă parte a unei formulări simbolice a conținuturilor considerate speciale, majore, din același real care validează în permanență imaginile sale. Un pronunțat simț al decorativului se manifestă, în rîndul primei tendințe, în naturile sale statice (vezi frumoasa serie de flori de castan, interioarele de atelier). După cum, în rîndul celei de a doua tendințe, lecția unor îndepărtate ecouri expresioniste de tip german, încarcă cu un potențial, fie feeric, fie ușor enigmatic, imagini ale trecutului (Sibiul natal), peisaje vagi (Spălatul cailor) sau unele portrete sintetice (Petőfi Sandor, Ady Endre) întru un metaforism, uneori încărcat alteori obscur, adesea violent cromatic și abrupt la nivelul gestului compozițional, al discursului pictural.

Un nume de prim rang în epoca realismului socialist, în cadrul artei angajate a deceniului '50, *Miklóssy Gábor* rămîne încă o personalitate complexă, prin cultura sa, prin dimensiunea simptomatică a demersului său existențial și artistic. Dincolo de diversele mode și imperative prin care a trecut evoluția sa, întinsă pe mai mult de cîteva decenii bune, există, la o analiză mai atentă, un sîmbure de coerență în adîncul ei, care-i explică influențele și deformările, de altfel acceptate și promovate, mai mult decît suportate, și nu prea mari în raport cu sine însuși. Un sîmbure care s-ar numi o anume discursivitate simbolică directă, mai nuanțat exprimat, un anume declarativism alegoric narativ, al temperamentului și discursului său pictural, de evidentă sorginte romantică. Astfel se explică unitar și senzualitatea agresivă a nudurilor sale, și dramatismul epic imperios și imperativ al compozițiilor sale istorice ori politice, și vizionarismul literaturizant al imaginilor sale onirico-feerice și poetizarea rezervată, dar răspicată și clară a peisajelor sale. Coerență a unui demers artistic aflat în tensiunea, lupta și contradicția dintre spiritul plastic și mijloacele sale, dintre tematism și picturalitate, dintre pulsiunile interioare și imperativele estetice exterioare: o voință mai mare decît căile sale. Coerență dacă nu paradoxală în cele din urmă, în orice caz simptomatică pentru o întreagă epocă artistică de la noi.

O unitară impresie de forță și consistență se degajă din pictura și grafica artistei *Pallos Jutta*. Se mărturisește în lucrările sale o conștiință acută a formei sintetice, închizînd în sine nu doar evidența unei puteri expresive și a unei materialități vizuale tridimensionale specifice, dar și potențialitatea unor emanații simbolice, personale și în același timp general inteligibile. Peisajele sale de țară, portretele sale de țărani ori compozițiile alegorice, dezvăluie o persistentă concentrare pe elementul uman, ca element al vieții, nu doar prin figurarea obsesivă a acestuia în situații generice, ci mai ales printr-o interesantă perspectivă interioară a existentului în virtutea unui fel de umanism sui-generis. Umanism (în lipsa altui termen mai bun) care impregnează formele, gesturile, expresiile, cu o căldură și un adevăr al rostirii, în plenitudine și sinceritate, chiar dacă direct și despre cele simple omenești, calități explicînd pe de o parte monumentalitatea și sintetismul imaginilor, iar pe de altă parte hieratismul lor poetic și puterea de iradiație și de fixare în cuget.

Cunoscut mai ales ca acuarelist, *Veresspál* mărturisește o proteică disponibilitate transpozitivă, în regim sugestiv realist, a unor variate aspecte ale realului aflate sub conotațiile neproblematice ale unui temperament solar și senin; disponibilitate, în care dimensiunea descriptivă se împletește cu cea sugestiv-metaforizantă, într-un melanj sincretic, ce-și apropriază, pe lîngă calofilia (adesea căutată, ușor superficială) a gestului, și o dimensiune feerică, poetizantă. Ineditul desenelor sale în cărbune constă în neașteptata (în raport cu acuarelele, guașele etc.) încărcătură dramatică a scenariului vizual, care construiește scenografii ale unui spațiu interior, mobilat de cîteva metafore ușor obsesive și de o anume adîncime învăluitoare specifică, în același regim compozițional, axat pe metafora deja instituționalizată, ori explicită, caracteristică artistului.

vasile drăguț

benczédi ilona ● benczédi sándor ● botár edith ● teodor botiș ● mircea mureșan ● edith orlowski, ● gy szabó béla

Asemenea tatălui său de la care a moștenit plăcerea de a privi lumea și capacitatea de a surprinde imediatul expresiv al unor tipuri sau a unor situații, *Benczédi Ilona* a avut de curînd o expoziție personală la București, parțial întoarsă în atelier pentru a se întîlni cu alte lucrări iscate între timp de verva neostenită a artistei. Privind teracotele colorate ale Ilonei Benczédi, nu se poate să nu remarcăm că foarte adesea zîmbetul este trist și că grotescul pe care îl cultivă ascunde grave neliniști, incertitudini și întrebări. Spre deosebire de arta tatălui, în esența senină, arta Ilonei Benczédi este mai degrabă contorsionată, chiar dacă starea de grație a jocului mai licărește în lucrările sale.

Fără îndoială, sculptorul *Benczédi Sándor* a fost dăruit cu o natură fericită. Ochiul său, de o nedezmințită prospețime, surprinde cu plăcere jucăușă figurile semenilor, iar degetele modelează cu promptitudine spectacolul gestic și fizionomic pe care aceiași semeni îl oferă în diurna trecere a păcatelor mari și mici. Căci Benczédi Sándor este, înainte de toate, un moralizator, un om care știe să rîdă, e adevărat, dar nu fără implicarea unei binevoitoare corecții. Un moralizator, desigur, dar nu unul grav sau deprimat de umbrele ființei omenești, ci, dimpotrivă, capabil să înțeleagă și să ierte văzînd în unele mici păcate doar elementul de coloratură al existenței. De o incredibilă varietate, zestrea lucrărilor sale sporește neîncetat căci degetele maestrului nu se odihnesc niciodată (în timp ce priveam lucrările, dintr-un boț de lut s-a ivit capul criticului Mihai Drișcu cu ochelarii parcă aburiți de uimire). Apropiata aniversare a celor 70 de ani va prilejui, sperăm, o cuprinzătoare retrospectivă a operei unui artist care a știut să transmită, în micile forme ale lutului, snoavele povestitorilor populari cu care Benczédi Sándor păstrează o legătură de substanță.

Fire jovială, acuarelista *Botár Edith* își alege din marele spectacol al lumii numai acele imagini cu deschidere optimistă, lucrările sale spontane și luminoase avînd caracterul unor divertismente peisagistice. Trecerea anotimpurilor este consemnată atît în spațiul natural al dealurilor transilvănene cît și pe străzile Clujului cu ale sale umbre medievale. Am văzut multe, foarte multe lucrări, mereu aceleași parcă, dar convingătoare prin sinceritatea notației.

Înconjurat de icoane pe sticlă, cancee și străchini, *Teodor Botiș* practică o pictură de rafinament cromatic dar în a cărui prețioasă substanță lesne pot fi recunoscute legăturile cu tradiția. Mai multe peisaje și naturi moarte cu organizări calme de voită armonie volumetrică și cromatică, cu tonuri domoale amintind uneori tandra moliciune a unui läicer bătrînesc. O pictură confortabilă desigur, reamintind recomandarea făcută de Matisse, dar sîntem convinși că o mai largă cuprindere a temelor cu abordarea mai îndrăzneață a contrastelor — potrivit reușitelor experiențe pe care chiar artistul le propune — ar netezi calea către o etapă nouă, în care talentul nativ, de care Teodor Botiș nu se poate plînge, s-ar distila în formule de plenară maturitate.

În atelierul pictorului *Mircea Mureșan* ne întîmpină mai multe lucrări ce trebuiau să facă obiectul unei expoziții. Lucrări de grafică — desene în cărbune — se adună într-un ansamblu omogen ca mod de interpretare: conture puternice, uneori violente, rețin cu fidelitate înfățișarea unor case mai mici sau mai mari, banale sau neașteptate, numitorul comun al notației fiind vigoarea geometrică a structurilor și mai ales capacitatea acestora de a sugera relația abstractizantă dintre om și lumea înconjurătoare. Trecînd de la lucrările de grafică la cele de pictură am înțeles mai bine că Mircea Mureșan a făcut din obiectul arhitectonic un instrument de citire a lumii, a vîrstelor istorice și a atitudinilor sensibile, încercînd să descifreze în zidirile de

https://biblioteca-digitala.ro

altădată nu atît dorința de frumusețe, ci, mai degrabă, aspirația verticalei și a duratei. Desenul este energic, coloritul consistent și prețios totodată, dar proiectarea formelor într-un spațiu de ideală contemplare, epurat de accidente, conduce inevitabil la abstracțiune, abstracțiune vizualizată, altfel zis, un comentariu pictural al abstracțiunii.

Abia instalată în noul său atelier, sculptorița *Edith Orlowski* nu ne-a putut arăta decît cîteva proiecte de luc rări de artă monumentală sub forma unor planșe grafice. Suprafețele mari, hrănite din abundență cu tuș, lăsau să se ghicească intenția artistei pentru construcția unor volume ample, generoase, cu o clară desfășurare în spațiu. Avînd în minte lucrările de la Măgura și de pe litoral, putem crede că aceste proiecte se vor finaliza în materiale durabile, dar, oricum, lucrările de grafică nu pot suplini sculptura ale cărei realizări se cer a fi comentate la timpul potrivit.

În atelierul maestrului *Gy Szabó Béla* stăruie amintirea unei recente călătorii în Columbia, călătorie consemnată, cu fidelitatea unui cronicar, în numeroase desene și acuarele. Notații simple, directe, uneori abia interpretate, dezvăluie sensibilitatea pentru lumea înconjurătoare, lăsînd să se descifreze curiozitatea adîncă și chiar o anume neliniște în fața marei treceri a existenței. Ne reamintim de seria de gravuri din *Liber Vagabundi*, ca pretext pentru o posibilă caracterizare a operei maestrului. Peisajele sale, nenumăratele sale peisaje nu au fost mai niciodată simple ilustrări ale unui dat natural, în perspectiva timpului ele nu fac altceva decît să comenteze, vizualizînd, jurnalul unui călător singuratic și neliniștit, pentru care natura nu a fost o delectare ci un refugiu de expresie filosofică, iar liniștea aparentă o simplă coajă pentru tulburătoarele întrebări de dinăuntru. Ilustrațiile sale la Divina Comedie sau la Apocalips, lucrări realizate cu mijloacele severe ale gravurii în lemn, exprimă fără echivoc marile neliniști ale artistului și implicarea lor pe planul universalității. Aceeași disciplină a tăieturii în lemn, dar masele de negru dramatizează suprafețele, imaginile fiind încorporate într-o atmosferă sumbră de sfîrșit de veac, iar sensul expresionist care întotdeauna a fost prezent în gravurile lui Gy Szabó Béla, este acum mai subliniat mai mult decît oricînd.

mihai drișcu

Afirmarea lui *Cornel Ailincăi* în rîndul celor mai valoroși ceramiști din țara noastră este de dată recentă, dar, pentru observatorii atenți ai domeniului, această afirmare nu constituie o surpriză.
Deoarece rezultatele sale de practician al « artelor focului » ar necesita un comentariu de o anumită amploare, prefer să mă rezum aici doar la semnalarea unei alte fațete a muncii sale artistice. Activitatea didactică la catedra de studiul formei la Institutul « Ion Andreescu » a însemnat, pentru Cornel Ailincăi, « demarorul de idei » și motivația interioară a efortului de clarificare teoretică, pentru scrierea unei cărți extrem de necesare, o primă, la noi, « Introducere în gramatica limbajului vizual ». Ca *cercetător artistic* de un tip nou, autorul este un adept și un practician al abordării interdisciplinare. În cartea sa sînt convocate — și trecute prin filtru personal — numeroase, variate și actuale cunoștințe de matematică, psihologie, ecologie, sociologie, teoria comunicației, etc. El apare drept partizan convins al caracterului pluralist al formării profesionale, în vederea elaborării unor *metode creative eficace* (dar, atrage el atenția, nu înțelese ca « modele consacrate » ce au « siguranța ieftină a unor chei sau rețete »). În ultimă instanță, creativitatea este concepută ca un mod de viață armonios, ce presupune o mare deschidere de spirit, absența prejudecăților, bucuria de a experimenta, încrederea în atitudinile personale. Judicios structurată, cartea constituie și o polemică tacită, subtextuală, cu o mentalitate revolută, ce supraviețuiește încă în lumea artistică, aceea a practicianului neinstruit, « inspirat » doar de forța talentului său. Cornel Ailincăi pledează pentru un artist contemporan instruit, deschis la problemele științifice și filosofice ale vremii, apt să opteze sinteze originale.

cornel ailincăi ● octavian bour ● irina buzea ● horak józsef ● ana lupaș ● nagy endre ● eugeniu paul ● zoe vida porumb ● helga unipan ● ilarion voinea

Cunoscut ca autor al « punerii în pagină » a revistei Steaua, deținător al rubricii de umor a acesteia, *Octavian Bour* este și semnatarul a două cărți de desene umoristice (« Aforisme fără cuvinte » a apărut la editura Meridiane în 1980). Bour practică un tip de *umor intelectual*, în care caracteristicile sesizate încă de la debut (ermetismul desenului și cursivitatea pură, menționate în 1965 de Daniel Popescu) s-au dezvoltat în sensul acelei *regresiuni voluntare a reprezentării*, în care specialiștii văd specificul genului, pînă la a deveni *marca*, sigla sa personală. Cu seriozitate, sistematic, el « exploatează » antropomorfismul spontan al omului în fața imaginilor, bazîndu-se parcă pe observația de « estetică a rîsului » a lui Lalo : « omul nu rîde decît de el și de ceea ce îi seamănă ». Eficacitatea umorului vine din legătura — de obicei instantaneu sesizată — neobișnuită și artificială ce se instaurează. S-a observat de altfel că jocul de imagini este un echivalent al jocurilor de cuvinte, *calambururile plastice* ale autorului (de felul : soclu de monument prevăzut, sus, cu gură de canal ; pădure cu arbori din specia « gaura cheii » ; creion muls), introduc ilogismul simulînd coerența logică, silogismul trunchiat.

În aproape 50 de ani de activitate, pictorița *Irina Buzea* — colegă la Academia de arte frumoase cu Alexandru Ciucurencu — practică ceea ce îndeobște poartă numele de « genurile acreditate », adică natură statică, portret, compoziție. Fără îndoială, constanta creației sale — nu foarte întinsă, dar de o calitate ce s-ar cere subliniată cu mai multă atenție — este un *suflu expresionist*, înțelegerea picturii ca formă de proiectare a sentimentului. Fie că se aplică unor motive dintre cele mai cuminți — străzi sau case din Cluj — fie că portretizează persoane apropiate — soțul, mama — fie că își îndreaptă atenția asupra unor flori banale, reformularea personală a Irinei Buzea se produce, de cele mai multe ori în sensul intensificării trăirii, a patetismului, a dramatismului. Stilizări deformante, laconic monumentale (ca în compoziția « Inundații »), predilecția pentru dinamism pînă la un tempo frenetic, vitezist, descompunere a suprafețelor, bariolări, hașurări decise, cromatism îndeajuns de arbitrar, « ștergerea » materiei-culoare, sînt soluțiile expresive ale acestei autentice artiste.

În ultimele trei decenii, *Horak József* (absolvent al Institutului de arte decorative din Budapesta în 1937) s-a preocupat mai ales de domeniile graficii publicitare și al amenajărilor de expoziții. Printre realizările de dată mai recentă am văzut o serie de ambalaje concepute cu acuratețe, dar punctul de vîrf al producției sale artistice îl constituie încălțămintea, proiectată și realizată în serii scurte. Horak József este atent atît la calitatea artizanală a pantofilor pe care îi execută, cît și la fluctuațiile sezoniere ale modei internaționale, pe care o urmărește « la fața locului ».

O bună parte a direcțiilor avangardei internaționale actuale ia în considerare arta sub optica vieții, revalorizînd intuiția, instinctul și transferînd interesul din cîmpul estetic în acela al existenței. Pentru unii autori de *performanțe* și *instalații*, se înțelege că înregistrate în diverse tehnici, intermedia, multimedia — Ana Lupaș operînd și ea în același sens — arta devine afirmarea persoanei în existența ei determinată. Presiunile spațiului psihic individual depășesc, copleșesc formele artistic constituite. Opțiunea devine aici : operă, sau comportament creativ? Interesează nu forma *ne varietur* ci *formarea ca proces*. Stratul biologic este identificat cu *originarul*, *primitivul*, ingenuitatea necontaminată.
Pornind de la aceste premise, existența refuză sublimarea într-un sistem de echivalențe dictate de codurile artisticității, abolește intenția preconcepută, ghidul inițiator preliminar. Se produce, cu alte cuvinte, o regresie a habitudinilor artistice. Realitatea interioară, ce nu exclude « timpi » ca violența, eșecul, frustrarea, neliniștea, conduce la o experiență solitară și anticonformistă, în care accentul este pus pe emitent. Conceptul de *experiență* joacă aici un rol fundamental. Ca metodologie a descoperirii, *euristica personală* presupune un spirit de deschidere, o căutare de identitate ; autorul este confruntat cu natura, cu singularitatea sa biologică, el devine arheolog al memoriei colective sau individuale. În reconstituirile sale — preluăm aici o ideee a lui Francastel în « Artă și tehnică » — el nu urmează sugestiile materialului, ca pînă acum, ci inventă, prin tehnologii ad-hoc, materiale noi, ce convin derivatelor emoționale ale momentului psihic.
Ana Lupaș produce o reformulare, o reconsiderare a sculpturilor sale vegetale : stratul etnografic, obiceiurile de la sfîrșitul secerișului din Transilvania, de la « cununa grîului » menită să asigure prosperitatea recoltei viitoare, este scrutat pînă la origini, pînă la funcția ceremonială și imemorială a « mumei grîului ». Prin asemenea împrumuturi și extrapolări metodologice de orientare etnologică și antropologică, se reconsideră unele aspecte ale psihologiei individuale și colective.

Din documentația fotografică pe care — într-o viteză obligată, dar nu mai puțin condamnabilă — am consultat-o în legătură cu *Nagy Endre* am putut sesiza o știință a compunerii grafice, bazată însă, în destul de mare măsură, pe soluții de circulație și manevrate în mod destul de previzibil. Mai personal apare Nagy Endre în producția sa scenografică, machetele demonstrînd o judicioasă înțelegere privind *flexibilitatea* și rigorile logico-spațiale și temporale ale *construcției scenice* de tip « totul în una ».

Poli-tehnician al sculpturii și admirator declarat al lui Marino Marini, *Eugeniu Paul* nu este un prolific. Un deosebit respect al « meseriei » — de la grija îmbinării a două bucăți de lemn pînă la pregătirea îndelungă a unui efect de patină scontat, în metal, ar putea fi o explicație. Pornind de la înțelegerea specificității materialelor, sculptorul nu are complexul « unității stilistice » : astfel coexistă portrete și compoziții cu personaje expresive, de o energie conținută, pentru care « colaborarea » cu lumina este esențială, alături de forme abstracte, de o neutralitate limpede, economică.

Zoe Vida Porumb pare să alterneze în momentul de față cercetările de volumetrie textilă — în care coeficientul ludic, cooperarea cu spectatorul are un rol deloc neglijabil — cu soluțiile convenite de tip parietal. Accentul particularizator vine, în acest ultim caz, din îmbogățirea repertoriului *texturilor* (îmbogățire dată de diferitele tehnici și calități ale materialelor utilizate) și din prelu(cr)area sugestiilor oferite de producția folclorică.

Recent premiată de Consiliul național al organizației pionierilor (pentru ilustrațiile volumului pentru copii « Din viața unui pierde-vară » de Joseph von Eickendorf) *Helga Unipan* este și un remarcabil desenator umoristic. Prin procedeu, s-a spus, desenatorul propune desenul drept desen umoristic. Așa cum caricatura a acompaniat arta academică, fiind « defularea » pictorului, comicul începe să se nască în momentul comparării desenului schematic, cu forme *abuziv de simple*, a cărei « figură retorică » este elipsa cu presupusa reprezentare completă. Acest desen prescurtat pe planul sintagmelor, dar de o extremă abundență pe planul asociației implicite, presupune, obligatoriu, un concesiv pact cu destinatarul, acel « clin d'œil » al lui Shakespeare « succesul unei glume este în urechea celui care o ascultă, niciodată în limba celui care o face ».

Sînt de apreciat eforturile lui *Ilarion Voinea* de a se îndepărta de condiția de « popularizator » mai mult sau mai puțin fidel al unor soluții plastice impuse de altcineva în zona sculpturii de evocare istorică sau de figurare simbolică. Aceste soluții s-au îndreptat în ultimul timp spre două modalități diferite și aproximativ sincronice : una este relieful în lemn, cu o ritmică

https://biblioteca-digitala.ro

elementară, de sugestie biomorfă — un posibil reper de cultură artistică ar fi Arp — alta, explorarea posibilităților *limbajului cantitativ*, prin acumulări elegante, de o remarcabilă bogăție formală (mulaje după săculeți umpluți, pregătiți pentru a fi transpuși în porțelan).

horia horșia

ghiorghi apostu ● ioan horvat bugnariu ● voichița căprariu ● paul sima ● sóo zöld margit

Ghiorghi Apostu se arată a fi, în primul rînd, un pictor al materiei. Asociată într-un program ideatic/imagistic, materia există în pictura sa mai înaintea tuturor lucrurilor. Primordialitatea ei conferă configurărilor diverse, acumulate în aproape două decenii de travaliu, o unitate de gîndire artistică. Configurările sînt, de-a lungul acestui periplu, reluate în situații tematice diferite, noi sau înnoite, determinate, se vede adesea, de un complex de impulsuri primite din cursul vieții sociale și artistice. În efortul continuu de stăpînire și de organizare a materiei, este frecventă, pe de o parte și pentru o perioadă destul de îndelungată spre a deveni una dintre trăsăturile picturii lui Apostu, structurarea de ordin decorativ a imaginii, voită, impusă materiei într-un echilibru studiat — rapoarte și proporții între suprafețe de pictură, între figurări identice sau asemănătoare, dispuse într-o desfășurare de spirală, de verticale, de diagonale, de curbe sau de combinații între asemenea linii care arhitecturează și ritmează. Se manifestă, pe de altă parte și cu o frecvență sporită în ultima vreme, diminuarea, atenuarea pînă la anulare a acestei tendințe de organizare de ordin decorativ, ritmul evidențiindu-se drept proprietate intrinsecă, atribut al materiei, modalitate de existență a acesteia. Imaginea și expresia cîștigă, în condițiile unei picturi funciar figurative, un înalt grad de abstractizare. Apostu procedează prin suprapuneri succesive exploatînd consistența pastei și virtuțile ei de tactilitate, asociate astfel la constituirea structurilor cromatice (adeseori brunuri și ocruri smălțuite de accente și reflexe de tente pure de roșu, de albastru sau de alburi), ansamblul vibrînd de emisii cromatice.
Vibrațiile permit sugerarea sau articularea unor planuri imaginare (o pînză de copaci, spre exemplu, în spatele căreia se profilează o casă, « Amurg », sau o întreagă așezare, « Vedere spre oraș »). Caracteristica principală a compoziției nu mai este echilibrul ci mobilitatea. Pictorul fixează elementele (uneori semne și simboluri) într-o formă destul de determinată de materialitate, dar destul de liberă în același timp datorită vibrațiilor și tactilității, ca să rămînă relativ deschisă ambiguității și devenirii — chiar în cazul unor peisaje tradiționale ca motiv, cum sînt unele dintre recentele sale priveliști italiene. Un peisaj (pe care-l reproducem) și o « Veneție » ne-au stimulat asocierea cu materialitatea spiritualizată a lui Petrașcu, la muzeul clujean de artă, a doua zi după vizita în atelierul artistului, mai cu seamă cu o « Veneție » și cu « Flori de cîmp » incluse în expunerea permanentă a maestrului. Faptul ne-a confirmat apartenența lui Apostu unei familii nobile din pictura română, al cărei blazon artistul îl poartă, cu toată povara lui, cu originalitate.

Ioan Horvat Bugnariu face parte dintre offsetiștii de marcă ai artelor noastre vizuale contemporane. Cum este un practician asiduu al tehnicilor de imprimare poligrafică, posibilitățile contemporane ale offsetului i-au apărut cu necesitate o modalitate de expresie demnă de constituirea unui cod personal, la alcătuirea căruia procedează cu meticulozitate. Artistul a ajuns să utilizeze maximum de modalități de imprimare, de la 7 la 70 de puncte pe centimetru pătrat, forma pozitivă și forma negativă, pozițiile cromatice diferite și combinarea lor diferită, suprapunerea unei diversități de imagini, pînă și suprapunerea foilor de hîrtie cu urme păstrate de la alte imprimări. Rezultatele sînt uluitoare. « Reproducerea » contre-jour a aceluiași copac desfrunzit, sau în plină lumină a aceluiași autoturism pe o arteră pariziană, sau a aceluiași canal venețian, sau, în sfîrșit, a acelorași imperceptibile urme lăsate pe plajă de retragerea jucăușă a valului fotografiate la distanță de cîțiva zeci de centimetri, apar, în mai înainte amintitele procedee, diversități de ipostazieri care fac ca aceeași formă să fie cînd dramatică, romantică, lirică, satirică. În actualul stadiu al travaliului său, Horvat Bugnariu procedează la o investigare în profunzime, în esența lucrurilor și în esența reflectării acestora. Investigarea îi dă dreptul să afirme și să nege, să construiască și să distrugă, în căutarea tuturor adevărurilor posibile, pînă la limita cunoașterii. Alfabetul însuși, cod convențional grafic, este supus acestei disecări, demonstrîndu-se, printr-un exemplu din sfera comunicării, posibilitatea de a pune sub semnul întrebării raționalitatea și iraționalitatea lumii, a naturii, a existenței, întrebare căreia arta ar trebui să-i poată da un răspuns satisfăcător.

Am reconstituit în atelierul pictoriței *Voichița Căprariu* relativ recenta sa expoziție (adică atît cît s-a mai putut reconstitui) refăcînd, de fapt, un itinerar mediteranean-adriatic-egeean. Itinerar sentimental în care artista s-a îmbogățit însușindu-și mai ales insulele pe unde a poposit și care, devenite motive și transpuse în culori pe pînză, au căpătat o nouă dimensiune, spirituală. Artista, avizată în organizarea decorativă a unei imagini și în decantarea subtilă a nuanțelor pînă la metamorfozarea formelor în materie inefabilă, a fost captată, de data aceasta, de materialitate, de forța arhitecturii stîncilor și a arhitecturilor, mai ales vestigii, înălțate pe aceste stînci implantate în spațiul imens de azur al mării. Or, din dorința neistovită de a-și însuși obiectul și de a-l păstra neștirbit prin substituirea lui cu imaginea picturală, artista avea nevoie de foarte puține elemente-semn, cu cît mai puține, cu atît mai elocvente: simplificări ale unei geometrii neregulate a reliefului asociate cu simplificări ale geometriei regulate a monumentelor, pentru forme, iar pentru culori combinații de albastru pur, albastru-verde cu galben-alb, galben sau oranj-galben, organizate în principal în funcție de efectele obținute în jurul contrastului simultan al complementarelor rupte sau atenuate, ceea ce procură la recepție o rezonanță, un ecou al acordurilor, ritmat ca muzica talazurilor frînte pe stînci, mai aproape, mai departe, precum melodia cornului într-o romanță eminesciană. « Insulele » acestea trebuie privite împreună, ansamblul articulîndu-le într-un discurs imagistic și cromatic al unui unic film al trăirilor și al amintirii.

Dacă avem în vedere faptul că *Paul Sima* (clujean de origine și la Cluj instruit) a debutat spre sfîrșitul deceniului șase, a discuta despre un specific transilvănean al paletei sale în raport cu tradiția colorismului de dincoace de munți ar fi deja, desigur, o falsă problemă. Se poate spune totuși că prin claritatea și strălucirea culorilor sale, prin relațiile active pe care le promovează între tente cînd pictează, prin măsura cu care atenuează efuziunile fluxurilor și vibrațiilor cromatice, cu care îndulcește forța și frustețea formelor și liniilor totdeauna viguroase, Paul Sima aparține acelor artiști — sau continuă, dezvoltînd-o, tradiția acelor artiști — care, de la Luchian încoace, au permis să se poată vorbi, indiferent de o zonă sau alta, de o regiune sau alta, despre o oarecare cantitate de specific românesc al unui cromatism. Impulsurile afective și deciziile logice de la obîrșia paletei sale sînt primite și influențate fără îndoială de peisajul românesc — relieful, vegetația, așezările rurale ori urbane, lumina, concepțiile despre situarea omului în lume și în natură, despre relațiile interumane organizate în moravuri, obiceiuri și datini — care îi oferă, de fapt, un model real global. De aceea sinteticele sale compoziții cu sau în jurul monumentelor din nordul Moldovei ne apar drept autentice trăiri artistice în acest spațiu românesc. Specificitatea se răsfrînge în general asupra modului de a vedea al artistului, în orice împrejurare, și atunci cînd vizualizează starea sa de spirit, de pildă, în fața unor priveliști italiene sau grecești. Fructul travaliului său nu este uniform. Se pot distinge configurări diverse ale imaginii, fie în aceeași perioadă de timp, fie de-a lungul unui parcurs. Coexistă compoziția ale cărei elemente de bază le constituie suprafețe mari de materie colorată cu aceea ale cărei elemente sînt forme de linii picturale succedate ritmat. S-ar putea totuși spune că înainte vreme prevalau construcții de forme relativ geometrizate (ne amintim o serie intitulată « Amintiri de călătorie »), în ultimul timp prevalînd forme mai libere; liniile și ritmurile acestora potențează expresivitatea culorilor, formele sînt mai mult sugerate în raport cu formele realului, e evidentă tendința spre o compoziție deschisă ca și cînd într-un tablou se prilejuiește concentrarea asupra unui segment articulat, aparținînd unui amplu continuum — modelul artistic global. Discutam despre toate acestea, fără o ordine anume, în atelierul artistului, cu speranța ca opiniile, impresiile și judecățile noastre să se afle în acord cu ceea ce vom gîndi în ambianța viitoarei sale expoziții personale, expoziția menită să marcheze, odată cu împlinirea vîrstei de cincizeci de ani, afirmarea deplină a maturității unui crez susținut de originalitatea și forța talentului.

Un exemplar din « Napsugár » — revista a cărei copertă artistică o semnează — ne-a introdus în activitatea publică curentă a lui *Sóo Zöld Margit* — cu un respectabil palmares al graficii de carte alcătuit din coperte și ilustrații, dar și cu, să-i spunem, o tentativă în arta monumentală printr-o colaborare la un mozaic de proporții. Dacă aici acordul artistului cu o lume de transpus în imagini este dinainte stabilit și fără drept de amendamente, în propria sa lume de imagini artistul are o libertate nelimitată. Frecventarea graficii de carte i-a dat însă o anumită siguranță în conceperea logică, echilibrată a unei forme sau autoritatea în utilizarea liniilor, a ductului uneori de o rară finețe și precizie (l-am înregistrat cîndva, cu vreo zece ani în urmă, la o expoziție personală bucureșteană). În paralel, în mod firesc artista este interesată de utilizarea funcției expresive a valorilor, suprafețele de griuri din desenele sale fiind rezultatul unei permanente decantări care este, în primul rînd, satisfacția autorului de a face. Desenele lui Sóo Zöld Margit sînt în mod obișnuit întruchipări figurative de idei, sentimente, impresii, meditații comunicînd în principal o atitudine filosofică, limitele discursului plastic determinînd adesea asociații neașteptate de elemente figurate, organizate după regulile tropilor — comparații, epitete, metafore. Nu lipsește din preocupările sale nici relatarea și mărturisesc că, în ora petrecută împreună în atelier, încîntarea noastră a fost procurată de reconstituirea unui itinerar pe Coasta Dalmată, în acele desene, în griuri subtil « colorate » retrăindu-ne propriile noastre amintiri însoțite tot timpul de comentariile propriu-zise ale imaginilor artistei în care se îmbină, atît de armonios, entuziasmul și ironia, încîntarea și scepticismul, inteligența lucidă și rare explozii necontrolate de frumusețe. La această primă întîlnire cu un artist care a adunat vreo cincisprezece ani de activitate, ni s-a părut că artistul seamănă foarte mult cu propria sa operă.

mihai ispir

balázs péter ● dan bimbea ● doina elaș ● leonid elaș ● lövith marc egon ● florin maxa ● carol pleșa ● rusz livia ● ion sima ● rodica svințiu ● toth szücs ilona

Expresia netă, curată, rezervînd un loc privilegiat calităților de luminozitate și transparență ale structurilor cromatice e predominantă în faza actuală a picturii lui *Balázs Péter*. Față de schițele notate « în peisaj » artistul își acordă libertăți mergînd de la suprimarea unui detaliu superfluu pînă la schimbarea sau variația unghiului privirii, articularea secvențelor rezultate, ce nu violentează, în fapt, vederea « normală », fiind una din îndeletnicirile sale predilecte. Postimpresionismul cinstit practicat de Balázs Péter destăinuie o gîndire plastică echilibrată, hrănită de propriile ei certitudini, care o mențin la distanță de angoasele creației, fără

https://biblioteca-digitala.ro

-i răpi, prin aceasta, luciditatea.

Dan Bimbea se găsește, la rîndu-i, într-un punct de inflexiune al creației sale. Sărace în obiecte, compozițiile cele mai recente ale lui Bimbea se remarcă prin izgonirea din spațiul plastic a oricărui ceremonial, a oricăror codificări, chiar și a celor ce, la un moment dat, pot părea necesare. Dacă, în lucrări mai vechi, o șarpantă liniară abreviată structura încă suprafețele mari rezervate albului, Bimbea renunță acum la aproape tot ceea ce evocă, în expresie, premeditarea, încercînd să recupereze simplitatea unei picturi care-și află în culoare, în economia raporturilor tonale, sursa primordială.

Volumele moi, fluide, feminitatea modelajului, ingenuitatea structurală sînt trăsături predominante în sculptura *Doinei Elaș*, ferită de orice digresiuni față de un program estetic pe care artista l-a înțeles și l-a acceptat a fi al său, acumulînd nuanțele și efectele de surdină în dorința de a îndepărta rigiditatea echivalentă vidului expresiei.

O foarte frumoasă serie de crochiuri ne-a prezentat *Leonid Elaș*, tipic posesor al ingeniului notației spontane, voluptuos exteriorizate prin gest, fructificînd în chip inteligent blîndețea și căldura nuanțelor sepiei. În peisajele realizate în ulei, vizibil înrîurite de sentimentul locului (vocația primordială a lui Leonid Elaș este, probabil, de altfel, aceea de peisagist) am preferat imaginile din Dobrogea, unde pictorul pare a-și fi aflat Arcadia imaginară.

Două cicluri ne-au apărut, în sculptura mai recentă a lui *Löwith Marc Egon*, preponderente: grupul «portretelor-idei», cum le numește artistul, și secțiunea proiectelor monumentale realizate la diferite scări, începînd, paradoxal în aparență, cu cea a plasticii mici, la nivelul căreia ele dobîndesc însușiri noi, de cel mai acut interes. În ambele suite de lucrări se desluşeşte o atitudine comună, de repudiere a întîmplătorului în procesul de sublimare a ideii artistice pînă la treapta închegării ei materiale. Atitudine bifurcată și prelungită pînă la, am zice, extremele ei consecințe. Pe de o parte, prin efortul de integrare a caracteristicului, a cărui stilizare cade, uneori, sub incidența caricaturii. Pe de altă parte prin acuzarea masei, a sintezei planurilor punctate de accente și linii de forță, resorbite în grafismul concis al siluetei, prin, cu alte cuvinte, premeditarea unei viziuni conciliatoare, comprimînd subterane impulsuri dionisiace într-o matrice formală definită de acuratețe și coeziune. Problema ce pare să marcheze cu precădere sculptura actuală semnată de Löwith Marc Egon este a împăca elocința limbajului cu pasiunea facturii «meșteșugite». Problemă rezolvată cu eleganță, cu spirit critic și cu acea cumpătare ce se asociază, îndeobște, temeiniciei culturii plastice.

Pe *Florin Maxa* l-am surprins în timpul pregătirii unei noi expoziții personale care, probabil, va cumula, confrunta și sintetiza experiențele sale precedente. După ce a traversat, la început, o anume zonă a abstracției, explozivă și profundă, Maxa a dat, cum se știe, la iveală, cu prilejul expozițiilor *Artă și Energie* și *Arta și Orașul*, iar apoi prin personala sa din 1976, seriile de lucrări realizate cu ajutorul computerului, instituind, în elementaritatea ei, o gramatică formală generativă. «Totul e reductibil la geometrie» părea să proclame, în 1976, artistul. «Totul e reductibil la natură» pare, anticipînd, motto-ul expoziției din 1981. Natura are, acum, într-adevăr, pentru Maxa, sensul unui reper absolut și nu acela al unui exemplu oarecare. O primă etapă conține documentarea, cît mai diversă și temeinică, propunîndu-și, în spirit oarecum postconstructivist, repertorierea funcționalului în organic. Structurile nu sînt, apoi, doar reproduse și mărite, ci interpretate independent, prin parafraze artificiale, care se situează undeva între o geometrie și o natură ingenios asimilate reciproc. Formele rezultante devin în cele din urmă suporturi de imagini pictate și totodată «obiecte» alcătuind un sistem de mobile. Această punctare sumară a jaloanelor procesualității ample destăinuite de creația lui Maxa ar fi incompletă, chiar și în limitele «jurnalului unei vizite la atelier», dacă nu i-am adăuga consemnarea continuității strînse a tuturor etapelor amintite: formele moarate poligonale sau curbiliniare ale graficii de ordinator au fost translate în pictură, pe suportul bidimensional întîi, unde li s-au aplicat succesiuni de modulări cromatice, pentru ca pe urmă cadrul dreptunghiular să fie decupat, eliminîndu-se «fondul» și păstrîndu-se numai «figura». Acesteia, la rîndu-i, îi vor fi ulterior aplicate și unele din soluțiile adoptate încă în faza de debut a pictorului, marcată de abstracția informală. În fine, o altă observație ar trebui să aibă în vedere suportul teoretic solid al cercetărilor lui Maxa, cerebralitatea artei sale. Subiacent animată de hărnicia unui *artifex* și de neliniștea fecundă a vocației imaginative.

Carol Pleşa adoptă în pictură factura păstoasă, clădită din aglomerări de pigment, ca pandant al unei îndelungi activități de sculptor. Peisajele sale sînt investite cu o anume fizionomie, dobîndesc, într-un fel, calități de portrete distinct personalizate. În sculptură, Carol Pleșa e un febril căutător, cunoscător avizat al metalului, și una din surprizele cele mai fericite descoperite în atelierul său a fost o interpretare de inspirație cubistă evocîndu-l pe Gonzalez.

Dualitatea referinței lipsite de echivoc la un stil istoric clasificat în antologiile picturii și interpretării libere a acestuia, potrivit codurilor subiective personale neconstrînse de nici o inhibiție în fața prestigiului modelului ales, se citește în felul cum «poezia naivă» a primitivilor flamanzi e percepută de *Rusz Livia*, dintr-un punct de vedere «sentimental». Uneori formele nasc stări de spirit, așa cum în poezia lui Ion Barbu imaginea burgului medieval o atrage după sine pe aceea a crepusculului («Vechi burg de-amurg. . .»). În portretele și compozițiile Liviei Rusz burgurile sînt absente, dar crepusculul nu încetează să impregneze și totodată să fie emanat de forme, aceste coagulări ale unor reverii de pictor, sprijinite pe evidența meșteșugului fără fisuri, a travaliului cotidian disciplinat și meticulos. Este legitim să concepem, pînă la un punct, pictura de azi a Liviei Rusz, ca pe o contraparte a prodigioasei sale activități de ilustratoare, însumînd, între altele, colaborări la peste 50 de ediții, majoritatea ale clasicilor povestirii, de la Perrault la Hauff, de la Andersen la Creangă, unele încununate de premii internaționale. Atașamentul pentru figura umană, manifestat încă de la debutul artistei, dominat de interesul pentru construcția plastică energică, nuanțată de accente expresioniste, s-a dovedit constant, dar a traversat diferite variațiuni «modale»; implicînd atît tonalitatea afectivă, cît și configurația limbajului în evoluția sa spre liniarismul tensionat al unei viziuni recuperînd, în spirit romantic, valori însuflețite de particulare conotații muzeale.

Ne-am întîlnit, în atelierul maestrului *Ion Sima*, cu acel «sentiment al fragilității frumosului» consemnat de Eugen Schileru împreună cu «împletirea de reținere și fervoare», în monografia ce, cu ani în urmă, i-a consacrat-o. Ni s-a confirmat, apoi, că «. . . viziunea și stilul (lui Ion Sima, n.n.) s-au conturat și s-au închegat treptat, prin muncă tenace și plină de încredere, prin reluarea — uneori îndîrjită (ne-o dovedesc variantele) — a cîte unui motiv. . .» am citat din cartea lui Mircea Țoca dedicată pictorului. Am recunoscut în «flori», peisaje, portrete, pecetea acestui stil, atașant și discret. În sfera sa, fragmentarea tușei nu se însoțește, de regulă, cu diviziunea tonului și deși determină vibrația și modularea suprafeței, îi menține, totodată, coeziunea. «Atomizarea» vizualului nu-i anulează consistența, ca în impresionism, ci, dimpotrivă, i-o sporește. E ca și cum texturile materiale din jurul nostru și-ar dezvălui brusc o natură secundă, alcătuită dintr-o puzderie de mici nuclee solide. Ni se oferă, astfel, un răbdător ecorșeu al aparenței, sau poate delicata ei radiografie, conducînd la ceea ce am numi «vocea albă» a picturii lui Ion Sima: inoculînd, fără efort, metafizicul în imediat, prin mijlocirea unui proces asimilabil, întrucîtva, negativării fotografice. De aici derivă și aerul vag «settecentist» al unora din portrete mai ales, unde grația scriiturii, lipsită de frivolitate, evocă o lume în care conviețuiau cu îndreptățire Chardin și Fragonard. De aici, deopotrivă, densitatea inalterabilă a unui univers pictural alcătuit din nuanțe, temperat de o perseverentă surdină, însuflețit de o statornică prospețime.

Ceramistă prin formație, *Rodica Svințiu* s-a apropiat cu asiduitate, în vremea din urmă, de grafica de șevalet, demonstrînd un real apetit pentru compoziția complexă, întemeiată pe montaj. Ansamblul acestuia reface uneori ritmurile unei vaste cosmogonii organimorfe, ca în marele panou circular definitivat de curînd. Alteori, înscrieri de fragmente pseudo-fotografice, cadraje șocante și spectaculare provoacă precipitări obsesive ale imaginarului. Deși detaliile se întemeiază pe exactitatea iluziei, eclerajul «cinematografic» sau redimensionările abrupte, funcție de dicteul oniric, instaurează atmosfera halucinantă a cărei irealitate e restituită și de titlul unui desen în tuș: «Visul de dimineață».

Am regretat că nu am putut vedea nici o lucrare de *Virgil Svințiu*. Din reproducerile pe care artistul ni le-a arătat, corelate cu cea dintr-un catalog mai vechi, am dedus evoluția sa de la tașismul gestual tensionat și impetuos (1974) la un «nou realism» nu încă «hiper», dar preluînd totuși trăsături ale imaginii foto.
Cît despre excelentul său decor la «Ubu rege», acesta e comentat de Horia Horșia.

Un joc subtil al realității și ficțiunii definește universul naturilor statice asupra cărora se concentrează de mai mult timp *Toth Szücs Ilona*. Sursa acestuia o găsim încă în peisajele unei etape anterioare, peisaje recompuse în atelier și caracterizate de aliajul ingenuității și migalei combinatorii. Transferată în registrul naturii statice, fabulația egală, cuminte, vag enigmatică a peisajelor nu e convertită în tipare domestice, ci pare dimpotrivă să dobîndească o surprinzătoare dimensiune «metafizică». Argumentată în primul rînd nu de bizareria recuzitei, ci de cîteva decisive modificări intervenite în alcătuirea imaginii. Frontalitatea e înlocuită de perspectiva plonjantă, tratarea plată a suprafețelor asociată interesului mai acuzat pentru volum. Obiectele nu sînt prin ele însele neliniștitoare, cîteva numai dezvăluie latente disponibilități de a depăși pragul oniricului, fără a sacrifica însă, niciodată, «principiul realității»; condensînd, doar, melancolia «retro» resimțită uneori dinaintea comicei agresivități a mecanismelor desuete. Misterul — «bine temperat» de altfel — ce rezultă, aici, mai ales din economia elementelor, repetate cînd și cînd, de la o lucrare la alta, se instalează în spațiile neocupate, menajate cu calculată largheţe. Claustrînd fiecare din componentele motivului în vidul imaginar al unei imuabile izolări. Solitudinea se desenează astfel, în filigran, ca temă ce conferă, difuz, coerența semantică acestor naturi statice, umanizînd în chip singular aparența «metafizică» evocată, și desemnîndu-le drept parabole poetice, drept embleme ale unor «stări» lirice precis individualizate.

françois pamfil

bene józsef ● victor ciato ● doina hordovan ● anton lazăr ● kopacz maria ● margareta nemeș ● pongrácz antonia ● toth lászló

Obișnuit cu disciplina frecventării zilnice a atelierului ca gimnastică de întreținere a tonusului artistic, maestrul *Bene József* ne-a întîmpinat cu o producție recentă pe cît de bogată pe atît de diversă. Alături de două repere ale începuturilor — un solid construit peisaj din Baia Mare (1928) și o «pastorală» (1935) cu volumele reduse în trasee curbe de tip Franz Marc — am admirat aici acuarele și encaustică din ultimii doi ani. Cu reflexele și viteza de reacție exemplar conservate (n. 1903), Bene preferă și azi uleiului aceste tehnici rapide cărora le conferă o marcă inconfundabilă. Astfel în acuarelă prin frotiuri succesive suprafața coalei capătă, la el, o calitate mat-poroasă ce reține pigmentul în încărcături care dau tonului adîncime și catifelare de pastel iar arhitectura maselor umede este sever cenzurată de întîmplare. Temele «la motiv» sînt, în general, rezolvate

prin acest procedeu, tehnica cu ceară fiind destinată unor subiecte în care materialitatea este mai complexă tinzînd la o viziune monumentală îmbogățită printr-un decorativism diversificat pictural.

Alimentată din moda redescoperirii artelor decorative dar și legitimată de ambițioasele succese în acest domeniu al tinerei școli clujene, se înfiripă prejudecata că, în momentul actual, se înregistrează aici un anume regres al disciplinelor clasice. La instaurarea acestei părtinitoare judecăți contribuie fără îndoială și numărul relativ mai mic de pictori și sculptori concludenți promovați în ultimii ani, dar și apetitul crescînd al publicului și criticii pentru *obiectul* cu funcție artistică.
Printre cei care reclamă o privire a lucrurilor și din alt punct de vedere este pictorul *Victor Ciato*. În plină maturitate artistică și — hotărîtoare în cazul de față — intelectuală, după ce a investigat, succesiv de la absolvire (1964), legile de organizare constructivistă, ajungînd pînă la trompe l'oeil-ul modificării structurilor unor spații prin mișcarea luminii, ca și capacitatea culorii de a edifica, în perspective savante, arhitecturi autonome, Ciato se află azi într-un moment de concentrată sinteză. Sprijinit în paleta unui îndelung exercițiu tonal, el abandonează pentru moment sonoritatea pigmentului în vederea transcrierii ei în cheie mai surdinată. Motivată de necesitatea punerii în evidență a preexistenței, pînă la gest, a motivului în structura emoției, această renunțare răscumpără prin procedee — să le spunem — grafice, țesătura cromatică. Căci nicidecum desene în laviuri de tuș ci *picturi* în griuri trebuiesc considerate peisajele sale *interioare*. Între notația lineară și concretul geologic al unor registre — obținut prin exploatarea dibace a granulației și texturii suportului — numindu-se « Peisaj prospectiv » sau « Oameni în regn mineral », picturile lui Victor Ciato desfășoară vederi tensionate pe toată suprafața cu o niponă « cruzime » a gestului. Selecția lor ar putea foarte bine constitui o plachetă de versuri de sunetul căreia să avem parte și într-o galerie bucureșteană.

În același atelier, *Doina Hordovan* atestă, într-o altă direcție, de calitatea acestui cuplu de creatori. Puternic imaginativă, cu un înnăscut simț al recepționării realității ca « stare », pictorița este dintre puținii artiști situați la echidistanță între *semn* și conținutul lui. Drumul pictural se petrece astfel, concomitent, în ambele sensuri și încarcă imaginea cu o barocă, poetică, mulțime de sensuri. Sentimentul că rostirea poate continua, o antimetafizică fervoare a variațiunilor variațiunii în ritmuri, plăcerea descoperirii și evidențierii unor misterioase *evenimente* venite nedeliberat în cîmpul imaginii ca pentru a mărturisi de puterile jucăușe ale lumilor nevăzute, transformă această pictură, cu scenariu imposibil de reconstituit în lipsa cheilor de candoare ale autoarei, într-o convingătoare pledoarie a necesității desființării prejudecății care distinge după formula antitetică figurativ-nonfigurativ.
Să mai spunem că un mod special de întrebuințare a tehnicii temperaului dă și el picturii Doinei Hordovan o factură aparte.

Reputat, încă din anii cînd preda la Institutul « Ion Andreescu », ca excelent desenator, *Anton Lazăr* nu dezminte nici acum, după două decenii și mai bine de la primul contact cu lucrările sale, această faimă.
Într-o formulă proprie, mai vivace, și cu un afirmat apetit al gestului el confirmă soliditatea lecției lui Ressu, într-un discurs dezinvolt și cu exact simț al monumentalului. Regretînd ratarea prilejului unui contact în atelier, publicăm una din reproducerile puse la dispoziție de pictorul și graficianul clujean.

În momentul actual solicitată între gravură și literatură — un roman așteaptă ieșirea de sub tipar — tînăra graficiană *Kopacz Maria* ne-a pus sub ochi gravuri mai puțin recente (la această vîrstă, un an în urmă poate să însemne o perioadă !). Le-am privit cu plăcerea redescoperirii unei lumi în care trăiri autobiografice se desfășoară în poetice decoruri conținînd recuzita simbolicii suprarealiste, iar personajele capătă desenul și articulația impersonală a păpușilor. Cînd metafora trece de nivelul din « Romeo și Julieta » de ex., acvatintă în care ipostaza sărutului shakespearian este interzisă de înclaustrarea « marțiană » a capetelor în sfere transparente, gravurile artistei *ilustrează* cu sensibilitate și umor, transcriind articulații de tip literar.

Margareta Nemeș este dintre acei rari artiști atît de geloși pe pictură încît orice alt sistem de comunicare devine, în prezența ei, un compromis. Pictor născut înainte de a fi devenit printr-un îndelung și obstinat travaliu cu sine, cu o producție sufocant-masivă, dacă am considera-o și altfel decît ca pe un unic *modus vivendi*, artista se află, și acum ca și altă dată, în posesia unui material ce se prizează ca un adevărat regal al privirii. Starea de a picta, sărbătorească, în fond stare de grație aici, înseamnă alfa și omega din alfabetul unui posibil dialog cu lumea, în momente de cîntec. Dificultatea de a numi cu vorbe melopeea improvizată cotidian ca și mai îndelung elaborate armonii, o pune pe Margareta Nemeș în situația, de autentică ingenuitate, de a nu ști cum să-și intituleze tablourile, în lipsa unor locuri de referință cît de cît livrești. De la ritmuri decantate pur pictural, cu un *horor vacui* parcă al suprafețelor nestructurat-saturate reprezentînd interpretarea unor arhitecturi rurale, pînă la adresa Dufyniană cu care, în pană de Nicula, portrete și mîini circumscriu o atmosferă cromatică antedesfășurată ca premisă esențială a unei scene, această pictură hotărîtă bărbătește de a însemna numai atît, impune nu numai o vocație specială dar și, în acest timp, o pilduitoare atitudine de consecvență cu structura primordială. Și o « personală » Margareta Nemeș se lasă așteptată la București.

Dintre orfevrarii cu vechi state, *Pongrácz Antonia* ne-a făcut surpriza unui demers către sculptural, părăsind relieful desenului în cheie decorativă a unor suporți plani tradițional geometrici. Demers sculptural, fără ambiția deșartă însă a încălcării hotarelor clasic stabilite ale genului. De aici și sentimentul de echilibru, de *prețios* conținut și nu de artificios pe care-l dau umile recipiente cotidiene înnobilate în armura aramei polisate, părăsind parcă o trecătoare existență pentru a deveni, asemeni măștii de aur a faraonului, semn neperisabil. Nespectaculoasă aparent, această atitudine semnifică de maturitatea unei gîndiri artistice, după cum o compoziție de obiecte în care cordiale coleoptere volante din argint își intersectează traseele pe un fragment, tot din argint, de dantelă de Bruxelles pentru a ieși parcă din zona de radiații (în sens propriu) a unor recipiente de plumb cu etichete terifiante, mărturisește de disponibilitatea artistei pentru o artă ce depășește ambițiile pur calofile ale genului.

Numai alfabetic în ultima secvență, *Toth László*, ne-a dat ocazia unei stenice reconfruntări. Strălucit enfant prodige al deceniului șase, prodigios și ca ilustrator, inventînd chiar o anume regie a imaginii în paginile Utunk-ului din acei ani, dacă memoria nu ne înșeală, la fel de disponibil succesului în scenografie ca și în pictura de șevalet, într-un cuvînt sortit « înainte de scriere », condeiului de maestru, Toth László însemna un reper plin de surprize. L-am găsit, într-o mai puțin juvenilă exultanță, încordat într-un efort de decantare — să-i spunem manieristă — a unei copioase experiențe a ochiului. Cu o mînă de spadasin obosită parcă de aplaudate « tour de main »-uri, Toth întreprinde acum analiza metafizică a unor anatomii care se structurează arhitectonic ca niște ecorșeuri ale mecanismelor nemișcării. Manieriste, în măsura în care eticheta poate fi acceptată și ca refuz al pactului sentimental cu privitorul, savante și reci, amplele desene de acum ale pictorului par un fel de prag către răscumpărarea prin matematice.

andrei pleșu

emil băcilă ● petru feier ● fodor nagy éva ● kovács zoltán

În atelierul lui *Emil Băcilă* ne-a întîmpinat o artă instalată cuviincios în categoriile afectivității. De un lirism grav și eliptic uneori, dar cel mai adesea sprințar comunicativ, artistul oferă publicului său agreabile momente de odihnă optică, remarcîndu-se printr-o lăudabilă evitare a oricărei ostentații.

De la arta mestrului *Petru Feier* nu puteam aștepta decît reconfirmarea unor admirabile calități, deja cunoscute ; de aceea, mărturisim a nu fi intrat în apartamentul său decît cu gîndul de a-l omagia, revăzînd, eventual, cu aceeași bucurie, cîteva lucrări. N-aveam de unde ști că, la aproape 70 de ani, artistul avea de arătat nu « lucruri noi » — născute, ca la alții, dintr-o pură inerție a mîinii — ci *un nou gen de lucruri*, de o vervă și de un farmec ieșite din comun. În loc să-și « definitiveze » opera, Petru Feier și-o regîndește. Și o face cu o vitalitate de student etern, pe bucățele de hîrtie mai mici decît o foaie de caiet obișnuit, în timpul pe care treburile zilnice i-l lasă liber. Pe colț de masă, pe genunchi, pe brațul scaunului, el a regăsit plăcerea de a experimenta, de a face game, de a tatona noi soluții tehnice și stilistice. Această tinerească reîntoarcere spre temeliile imaginii, această recucerire a inocenței ei, au produs cîteva sute de mici capodopere din care cu greu ne-am putut hotărî să alegem cîteva pentru a le reproduce. Cercetări compoziționale în linia Cézanne, vocalize cromatice pe o claviatură care merge de la Odilon Redon la Paul Klee, trecînd, evident, prin vecinătatea expresionismului german, reverii lichide și structuri severe — alcătuiesc laolaltă un discurs emoționant și, de la o pagină la alta, mereu surprinzător. Model de virtuozitate plastică și simptom al unei libertăți de viziune care este a oamenilor fără vîrstă, arta — de ultimă oră — a mestrului Petru Feier readuce în discuție vitalitatea tradițională a școlii băimărene, sub semnul căreia el s-a format în anii '30.

Fodor Nagy Éva practică o artă cu netă aparență de ilustrație ; și totuși, ea nu ilustrează un text real, ci unul închipuit. E vorba de fantasme orientalizante, stranii și familiare totodată, ca niște amintiri ale basmelor auzite în copilărie. « Le-am visat și le-am pictat » — spune artista, deconspirîndu-se cu candidă naturalețe. E — în declarația ei — o garanție de autenticitate.

Pentru cei care îl prețuiesc, dar, în aceeași măsură, pentru cei cărora, dintr-un motiv sau altul, le e mai puțin simpatic, maestrul *Kovács Zoltán* își păstrează conturele unei personalități puternice. Monumentalist de anvergură (confirmat ca atare de premiul U.A.P. pe anul 1972), desenator perspicace și, în ipostaza în care l-am întîlnit, acum, la Cluj, excelent colorist, el ne-a transmis certitudinea unui talent energic, diversificat spectaculos și aflat în plină afirmare de sine. În atelierul maestrului ne-au sedus, între altele, o serie de peisaje urbane, de o rafinată ingenuitate compozițională, sonor colorate (evocînd, uneori, exuberanța frustă a picturii țărănești pe lemn) și care, pe lîngă calitatea lor artistică, au și meritul de a constitui pioase rememorări ale unor clădiri și cartiere clujene dispărute. Vehementul Kovács Zoltán e un sentimental. Dar e un sentimental de specie epică, un narator cu frază amplă și gest riguros, un constructor. Arta sa este un impozant aliaj de meșteșug suveran și spontaneitate, de temperament și ordine arhitecturală, de brutalitate și delicatețe.

victor ieronim stoichiță

felicia andrașiu avram ● gavril gavrilaș ● eugen gocan ● kosa huba ferencz ● makár alajos ● szervátiusz bach heda

În atelierul *Feliciei Andrașiu Avram* domnește o activitate febrilă. La o primă vedere multitudinea preocupărilor artistei deconcentrează. Pictura de șevalet coexistă cu creația vestimentară, proiectul de decorație ambientală cu grafica de carte. Aceasta din urmă, domeniu în care artista a zăbovit, fidelă, de mai multe decenii, promite în continuare apariții editoriale interesante. « Piticii » Feliciei Andrașiu Avram au cucerit sute de suporteri în întreaga țară. Pentru copii, și nu numai pentru ei, o carte cu ilustrații frumoase și inteligente este întotdeauna o sărbătoare.

Gavril Gavrilaș propune o variantă expresionistă a peisajului. Artistul este

https://biblioteca-digitala.ro

un temperament « acvatic ». Îndrăgostit de mare, de Dunăre, de Deltă, Gavril Gavrilaş transpune, în pînze de dimensiuni reduse, momentul şi expresia de neconfundat a unei clipe de maximă încărcătură emoţională. Marea, statica ţărmului, masivitatea falezei amplifică momentul impresiei în compoziţii cu tensiuni net monumentale, în pofida dimensiunilor pînzei. Abordarea suprafeţelor mai ample, sînt sigur, ar constitui o experienţă deosebită pentru acest artist sensibil şi dotat.

Eugen Gocan ilustrează în mod fericit seriozitatea şi efervescenţa tinerei generaţii de artişti clujeni. În plastica mică se simte deja o siguranţă de maestru. O siguranţă care nu înseamnă însă stereotipie sau îngheţare a incertitudinii creatoare. Un impact, încă proaspăt, cu arta africană se mai simte pe alocuri, dar de cele mai multe ori expresivitatea plastică izvorăşte dintr-o foarte personală raportare la motiv, la formă, la material. Gocan face o sculptură *de expresie*. Volume angulare, cu zone adînci de umbră domină mare parte din lucrări. Artistul este deosebit de atent la problemele suprafeţei plastice şi înţelege într-un mod foarte personal raportul dintre volum şi suprafaţa de reprezentare. Intervenţia lustrului sau a culorii vin să confirme această impresie. Preocuparea pentru relief, constantă şi — pe cît se pare — promiţătoare se explică prin aceeaşi atenţie dată raportului volum — suprafaţă.

În atelierul lui *Kosa Huba Ferencz* coexistă o paşnică atmosferă interbelică alături de zgomotul obstinat al unei activităţi susţinute. Atelierul nu este numai un loc de lucru ci şi retrospectivă ad-hoc. E nevoie de răbdare şi atenţie ca să poţi distinge, între zecile de lucrări ce se odihnesc de-a lungul pereţilor, existenţa unui fir conducător care să lege sculptura în lemn de cea în piatră, statueta decorativă de portretul realist, proiectul de monument de lucrările ceramice. Dificultatea alegerii scade atunci cînd artistul îşi mărturiseşte singur perpetuarea unui drum, început cu ani în urmă. Meşterul Kosa Huba ciopleşte în continuare lemnul, încercînd să descopere rezonanţele muzicale ale materiei, modelează în continuare lutul, efigiindu-şi prietenii. La şaptezeci de ani trecuţi el oferă fără îndoială o imagine a îndîrjirii şi — de ce n-am spune-o, a dragostei faţă de propria-i meserie.

Pentru *Makár Alajos* pictura este o artă lirică. Fie că abordează portretul, peisajul, scena de interior sau tematica rurală, artistului îi este necesar, întotdeauna, un impuls afectiv. Makár Alajos nu face însă o pictură sentimentală. Afectivitatea sa poate fi trezită şi de o pată de pe scoarţa unui copac sau de o rază de lumină pătrunsă într-o încăpere. Acest impuls liric este însă echilibrat de o ştiinţă a compoziţiei ferm controlată, de o cromatică foarte fin dozată. Peisajele lui Makár Alajos sînt de multe ori imagini de o mare pregnanţă figurativă.

Szervátiusz Bach Heda abia şi-a rulat tapiseriile expuse în vara lui 1980 la Bucureşti. Publicul din capitală a putut avea atunci contact direct cu această viziune « energetică » asupra artei, cu această tentativă interesantă de a uni un maxim de forţă expresivă cu un registru esenţializat al mijloacelor figurative. Sperăm să o vedem pe Szervátiusz Bach Heda în curînd din nou la lucru.

unui drum de mijloc printre formulele de expresie optime şi definitorii, iată ce pare a caracteriza actualul destin artistic al acestui pictor şi grafician. Este vorba nu atît despre căutarea unui *ton* al exprimării, fiindcă acesta tinde a se preciza într-o anumită severitate preocupată şi uneori neguroasă, cît despre o căutare efectivă în sensul *formei* şi finalităţii artei de şevalet. Peisajele, naturile statice, portretele lui Laurenţiu Buda au de aceea, de la caz la caz, fie evidente însuşiri de căutată expresivitate (cu tentă expresionistă, uneori), fie o excesivă sobrietate, ce nu poate fi motivată doar de moderaţia mijloacelor, fie deschideri către o gamă cromatică abil agrementată, toate acestea nereuşind să ofere, deocamdată, o imagine destul de univocă în legătură cu evoluţia de moment a unui artist cu evidente disponibilităţi de certă autodefinire.

Alexandru Cristea: Un grafician urmărit de nostalgia picturii, un temperament laborios ce caută în permanenţă o legătură mai intimă între grafism şi culoare, fără a putea renunţa totuşi la o anumită exactitate şi acurateţe a liniei, la o claritate a expresiei, care-l conduc din nou spre prima şi cea mai corect împlinită vocaţie. Tehnician îndemînatic, Alexandru Cristea construieşte cu perseverentă seriozitate efigii limpezi, conforme unei simbolistici clasice, în cadrul căreia fiecare reper corespunde unei anumite relaţii sentimentale sau intelectuale. Transcrierea în forme şi în culoare a acestor structuri simbolice emană uneori o atmosferă de stranietate dirijată, de afectată bizarerie, cu toate că sobrietatea pe care o bănuim a fi tipică structurii sufleteşti a artistului refuză aspectele ce frizează extravaganţa.

Cseh Gustav: Perseverent şi laborios, obişnuit a nu face nici un fel de concesii de calitate, Cseh se înscrie pe linia acelor « gravori din vocaţie », ce îşi fac un titlu de glorie din hipercorectitudinea prin care slujesc această atît de dificilă şi « alunecoasă » artă. Afectiv, el se apropie de un anumit făgaş stilistic pe care l-aş situa — cu gîndul la nişte confraţi mai îndepărtaţi, preocupaţi de arta gravurii — între un fel de « realism fantastic » şi acel anume gen de tonică ironie pe care-l degajă o ramură mai populară a gravurii postrenascentiste din spaţiul germanic. Grafica sa nu delimitează doar o artă de atmosferă, ci şi o artă narativă, o fabulă codificată, al cărei sens elementar scapă uneori, putînd fi înlocuit cu ceea ce însuşi privitorul poate transplanta în solul deja fertilizat al unui demers metaforic-imaginativ, ce rezervă un loc generos unui asemenea stimulator exerciţiu de descifrare. Personajele lui Gustav Cseh — unele dintre ele reapar cu insistenţă — sînt, cu neliniştitoarele lor fizionomii depersonalizate, un fel de apariţii-tip, de semne ale unui alfabet personal, utilizat de către artist spre a-şi îmbrăca propriile trăiri autoevocatoare. Alături de aceste personaje, Cseh manevrează o întreagă galerie de însemne heteroclite, anatomii disparate de maşini, apariţii zoo- şi antropomorfe, arhitecturi şi fundaluri decorative, toate acestea respectînd o anumită coerenţă, o disciplină interioară, un duh prea puţin înclinat spre maliţie şi sarcasm ci mai degrabă spre plăcerea intelectuală a unui rebus sibilinic, supus limbajului artei.

Fuhrmann Károly: În ziua de azi, satisfacţia de a descoperi un artizan autentic, capabil de a deveni un artist al meşteşugului său este, trebuie s-o recunoaştem, o bucurie pe cît de rară, pe atît de încurajatoare: rară, deoarece obiectul industrial ne-a utilat în totalitate existenţa, încercînd să-şi apropie din cînd în cînd şi calitatea estetică; încurajatoare, în măsura în care ne face să sperăm în vitalitatea unei ambiţii atît de omeneşti, ca aceea a artizanului răsplătit de orgoliul creaţiei nemijlocite a mîinilor sale. A fi orfevrar aşa cum este Fuhrmann Károly înseamnă a nu fi altceva *decît* orfevrar, deci nu « creator în metal », nu « artist al metalului » sau oricare altă locuţiune din genul celor pe care le găsim utilizate, mai mult sau mai puţin de circumstanţă, în limbajul curent. Fuhrmann rămîne deci un artizan de « şcoală veche » — avem în vedere cel mai favorabil sens al acestui termen — care gîndeşte şi-şi execută singur obiectele decorative, un meşteşugar complet, în accepţia pe care artizanul medieval a stabilit-o, fără putinţă de a fi depăşită. O mare varietate a repertoriului decorativ — tradiţional, în esenţă, cu multe inflexiuni de obîrşie etnografică şi cu unele rapeluri Art-Déco — amplifică interesul pentru obiectele sale din metal, datorită mai ales utilizării unor teme decorative personale, ce nu se autoepuizează prin serializare.

Gergely István: Ideea cantonării aproape exclusive în limitele unei anumite formule de expresie artistică şi, mai mult chiar, a unui anumit gen de artă apare adeseori în ochii celui care apreciază din afară această opţiune drept un act de risc, un fel de escapadă de lungă durată întreprinsă pe un inevitabil fond de periclitate. Evident, exemplele care infirmă asemenea temeri sînt destule, dar nu este mai puţin adevărat că pericolele la care ne-am referit sînt reale — ele ţin de posibila redundanţă a efortului artistic şi, în fine, de capcana autopastişei — excepţiile fericite pe care le-am invocat neeludînd intervenţia factorilor de risc. În consecinţă, este cu atît mai apreciabilă performanţa acelui artist — cel la care ne referim aici este sculptorul Gergely István — care reuşeşte să găsească o suficient de mare varietate de mijloace capabile de a-l ajuta să-şi definească un stil propriu prin exploatarea unei unice forme de materializare a creativităţii sale. Această unică formă este, în cazul lui Gergely, relieful, strict şi invariabil subordonat unei bidimensionalităţi ce ocoleşte proporţiile monumentale, rămînînd ca ulterior energia expresivă să fie eliberată în cea de-a treia dimensiune, pe care o manevrează cu un remarcabil simţ al relaţiilor tipice sculpturii. Cu timpul, el şi-a construit o modalitate proprie de utilizare a unui alfabet simbolic, uneori supralicitînd valoarea decorativă a semnului (în cazuri în care intenţia finală a compoziţiei nu este deloc, sau nu în primul rînd decorativă), dar cel mai adesea găsind drumul de mijloc al unei traduceri limpezi şi sobre a unui mesaj cu semnificaţie predominant plastic-signaletică. Cred, de altfel, că tocmai în această capacitate de a manevra simultan atît legile compo-

---

marius tătaru

arkossy istván ● laurenţiu buda ● alexandru cristea ● cseh gustav ● furhmann károly ● gergely istván ● dinu c. ilea ● kancsura istván ● al. florian milan ● nicolae maniu ● nagy anna ● andonis papadopoulos ● nicolae pop ● ion rusu ● margareta svoboda ● turos lászló

Arkossy István: Neobişnuit şi totodată contradictoriu pare a fi, la prima vedere, amestecul de seve care fertilizează imaginaţia acestui gravor şi pictor. Impresia aceasta nu este provocată însă de maniera oarecum diferită de abordare ce caracterizează, pe de o parte, discursul grafic, iar pe de altă parte pe cel pictural, căci nu descoperim nici urmă de incompatibilitate între modul de dezvoltare a *intenţiei* artistice, indiferent de arta prin care Arkossy îşi dezvoltă « demonstraţia prin imagine ». Şi totuşi, în desene sau în gravuri el dispune de o ridicată capacitate de ordonare a unor viziuni formate în spatele ochilor, în deplină libertate asociativă. Suportînd un purgatoriu de raţiune restrictivă, aceste viziuni trec, înainte de a fi proiectate pe ecranul alb (inert) al hîrtiei, printr-o serie de etaje de precizare a finalităţii invenţiei artistice, asumîndu-şi pe rînd prerogativele unei fabule încărcate cu sarcasm, cu ironie (trăsături dozate cu mult rafinament mai ales în foarte interesantele sale ex-libris-uri), cu o oarecare umbră de melancolie şi cu acel indiscutabil mister caracteristic unui act a cărui descifrare momentană scapă unei interpretări sprijinite pe criterii conformiste. Acest act de ordonare este cu atît mai neaşteptat cu cît bogatele scenarii imaginative premergătoare artefactului propriu-zis sînt slujite, în cazul lui Arkossy, de o adevărată vocaţie senzuală a desenului, a liniei ce străbate cu nervozitate, cu frîngeri neaşteptate întreaga suprafaţă a imaginii, creînd surprinzătoare relaţii între elementele întregii compoziţii. Iar în acest univers de linii, ce ocolesc prin vibraţia lor grafismul elementar, apar accente de negru şi alb, pete de non-culoare, a căror valoare cromatică subiectivă este însă suficient de mare pentru a da o impresie de intervenţie a picturalităţii. Aici se află probabil una dintre punţile ce leagă arta grafică a lui Arkossy de mai noua lui preocupare pentru pictură; aici el descoperă un domeniu în care fantezia sa se dezvoltă mult mai direct (a dispărut acum lucidul sarcasm al graficii), jubilînd uneori în domeniul liberei expresii a formei şi culorii, ambele aceste determinări germinînd uneori sub aspectul aparentei gratuităţi care conferă unei anume transcripţii poetice misterul benign al fabulosului.

Laurenţiu Buda: O neîncetată frămîntare, o încercare de descoperire a

https://biblioteca-digitala.ro

ziţiei, datorate unui spaţiu în două dimensiuni, cît şi efectul de plasticitate a reliefului sculptural, cu tot ceea ce presupune slujirea acestuia, de la încorporarea luminii şi umbrei pînă la supunerea valorilor tactile ale materialului, în această aptitudine de a disciplina şi de a asocia creativ întregul repertoriu (limitat) de elemente pe care i-l pune la dispoziţie formula de lucru pe care şi-a ales-o, în aceste « date personale » se află deci explicaţia valabilităţii experienţei lui Gergely.

Dinu C. Ilea: O foarte evidentă plăcere a exteriorizării prin intermediul picturii o emană lucrările mai vechi sau mai noi ale lui Dinu C. Ilea. Dominate de impulsuri constructiviste, impunîndu-şi cu convingere o faţadă de ordine şi claritate, pînzele sale ocolesc cu deconcertantă obstinaţie orice amestecuri şi întrepătrunderi, fie în domeniul formei, fie în acela al suprafeţelor cromatice. De fapt, forma şi culoarea se confundă, pînă la un punct, sub tutela unui principiu unitar, forma-colorată organizîndu-se în suprafeţe mozaicate oblonge, ce urmăresc liniile de forţă ale compoziţiei, realizînd un efect cu bine determinabile calităţi decorative.

Kancsura István: În artă, experimentul optic este, prin însăşi natura lui, un fel de faustică imixtiune în alchimia secretă a genezei şi evoluţiei imaginii. Adăugînd luminii, alături de obişnuitul rol de subiect şi pe acela de *obiect*, de materie a artei, prelucrînd culorile spectrului şi umbra ce se întinde dincolo de ele în stare pură, ca pe nişte entităţi în sine, artistul este oare în situaţia extrem de delicată de a se mişca pe un teren alunecos, la un pas de profanarea unor primordiale surse ale artei? Sînt deja foarte mulţi ani de cînd asemenea temeri, pronunţate în numele inerţiei de gîndire, dar şi a unei anumite bigote devoţiuni faţă de termenii fundamentali şi inamovibili ai artei, s-au dovedit nefundamentate, iar încercările care s-au făcut pentru a pătrunde « dincolo », în spaţiul luminii pure, au rămas nişte experimente ca oricare altele, deosebit de interesante şi de valoroase atîta timp cît valoarea lor a fost direct proporţională cu valoarea experimentatorului. Fascinaţia plasticii luminoase este, pe bună dreptate, foarte mare, iar continuitatea variatelor preocupări în acest sens pînă în ziua de azi e o dovadă în plus a acestui fapt. Ceea ce face Kancsura astăzi, cu mijloace tehnice încă fatalmente restrînse, dar cu o adîncă înţelegere a propriului său drum nu este — trebuie să o spunem — epigonism op-art, « vasarelysm » tardiv sau agreabil divertisment ludic. Ani întregi de observaţie s-au concentrat în jurul problemei luminii şi a infinitelor ei posibilităţi de transformare, iar dacă astăzi a ajuns la alternativa de a lucra direct cu substanţa luminoasă, obligînd-o să se descompună, să se refracte şi să se recompună, într-un continuu dialog între focarul luminos şi retină, cred că acest lucru se datorează unui sincer şi puternic consens şi ataşament faţă de natură şi de sursele frumosului natural, printre care se include, la maximă altitudine, şi lumina. Analizînd acest fenomen primordial al existentului, « omagiind » după propria-i expresie « anatomia luminii », Kancsura denumeşte nu mai puţin de 8 modalităţi de interpretare, de gîndire şi receptare a acesteia (îmi permit să citez dintr-o scrisoare adresată de artist lui Gh. Vida): « 1. LUMINA — materie primă a Universului ; 2. LUMINA — undă-corpuscul; 3. LUMINA — energie, căldură ; 4. LUMINA — condiţia existenţei UMANE ; 5. LUMINA — locul de convergenţă al culorilor ; 6. LUMINA — mişcare ; 7. LUMINA — lumină artificială ; 8. LUMINA — simbol ». Iată suficiente motive pentru a evalua cu toată seriozitatea valabilitatea drumului urmat de arta lui Kancsura István, un drum care, evident, nu poate fi încă perfect trasat în timp, dar asupra căruia avem toate motivele să medităm şi să revenim.

Al. Florian Milan: Cunoscut, pînă nu demult, ca un grafician categoric înclinat — pe un fond narativ-simbolic — către încurajarea laturilor celor mai net expresive ale limbajului artei sale, Al. Florian Milan ne apare acum, în mod surprinzător, într-o insolită postură de pictor. Primenirea aspiraţiilor sale artistice s-a făcut într-o direcţie neaşteptată, opţiunea finală fixîndu-se asupra miniaturii pictate, al cărei subiect predominant rămîne peisajul, urmat de uşoare divagaţii spre genul portretistic. Nu cunoaştem resortul declarat al acestei turnante preferenţiale (deşi s-ar putea să fie vorba despre grija pentru ridicarea nivelului de accesibilitate al arte sale), dar credem că artistul ar avea mai mult de profitat — din punct de vedere artistic, de data aceasta — dacă şi-ar continua interesantele experimente pe linia graficii de şevalet, încercînd poate o revenire mai tîrzie, mai puţin intimistă şi factice, la specia picturii de peisaj.

Nicolae Maniu: Se pare că o intensă dorinţă de a obiectiviza prin imagine structura şi sensurile cît mai precise ale unui limbaj poetic interior domină pictura lui Nicolae Maniu, chiar dacă resortul intim al acestui limbaj tinde spre dezvoltarea iniţială a unei fabule al cărei suport este mai degrabă de natură literară decît vizuală. Într-un asemenea gen de pictură fiecare element al ansamblului compoziţional constituie un reper inconfundabil al unei puneri în scenă, motiv pentru care se exclud de la sine transfigurările arbitrare, cu rezonanţă pur plastică, ale determinantelor caracteristice ale imaginii : formă, culoare, lumină. Forma capătă o exactitate tăioasă, credincioasă conturului şi pusă în evidenţă de o lumină limpede, nemiloasă, adesea acidă, iar dacă eclerajul şi culoarea se combină sub aspecte ireale, cu iz fantastic, atunci aceasta corespunde unei logici interne a ansamblului, obligînd privitorul să considere totul ca pe o posibilă propunere de realitate poetică, pentru acceptarea căreia nu se cere decît o pasageră schimbare a sistemelor obişnuite de referinţă. Desigur, este inevitabil ca mobilurile acestei experienţe să ne conducă gîndul la interpretările suprarealiste, pe care Maniu le cunoaşte şi le admiră, cu siguranţă. Remarcăm însă acest lucru făcînd o constatare şi nicidecum un reproş.
Pictorul acesta este, fără discuţie, un pasionat al vizualizării propriilor sale construcţii imaginative, fie că acestea au aspectul unor alcătuiri onirice, în care suprapunerile de planuri spaţiale şi temporale sînt constrînse de a apărea ca un fenomen firesc, fie că se dezvoltă sub aparenţa unor speculaţii lucide, dominate de plăcerea montajului suprarealist. Realismul pe care-l impune lucrărilor sale, indiferent dacă acesta se dezvoltă în direcţia « hiper » sau « supra »-realistă, provine dintr-o dorinţă sinceră de a da o formă adecvată unei realităţi artistice personale, o realitate ce rezumă o lume interioară complexă, intens populată, condusă de o serie de reguli nu întotdeauna foarte explicite (uneori acest lucru nici nu e foarte necesar), un gen de teatru al pasiunilor şi al amintirilor în stare pură, al căror perpetuu director de scenă se complace a fi.

Nagy Anna: Principiul unificator cel mai profund, care imprimă marca de personalitate a picturii lui Nagy Anna este, dincolo de aspectul armonic al unui limbaj plastic coerent închegat, o capacitate de definire a unei acţiuni imagistice latent curgătoare, un fel de înceată reculegere în faţa unei prea abundente avalanşe de impresii. Preocupată, în esenţă, de retranscrierea cît mai intens picturalizată a impresiilor de cea mai variată nuanţă care-i străbat, modelîndu-se, sensibilitatea, artista îşi impune aproape întotdeauna un filtru de puternică densitate sentimentală, ce determină acţiunea narativă să se refugieze în ultimul plan al interesului, accentul principal căzînd asupra valorii de document afectiv-evocator a imaginii.

Andonis Papadopoulos: Spaţiul picturii lui Papadopoulos este o enclavă a realităţii, o lume circumscrisă de o anume problematică, expusă la un moment definitoriu pentru starea de spirit a artistului şi proiectată în forme şi culori asupra cărora se aşterne meditaţia, un gen de meditaţie mai degrabă elementară, ce trimite la surse, decît o speculaţie elegantă. Aş evita să-l calific drept liric — şi aceasta nu doar pentru a ocoli un loc comun — deoarece structura sa este mai degrabă dramatică, evident, fiind vorba de un dramatism ce atinge orice altă coardă expresivă, cu excepţia celei narative. Din punct de vedere al disponibilităţilor de natură psihică, actuala pictură a lui Andonis Papadopoulos este produsul unui temperament dublu ramificat, pe de o parte auster, mergînd pînă la inflexiuni solemne, pe de altă parte însă capabil de o intensă afectivitate, pe care caută şi reuşeşte de cele mai multe ori să o disciplineze, evitînd eşuarea în sentimentalism.

Nicolae Pop: Numărîndu-se printre decoratorii foarte serios interesaţi de destinul actual al formelor decorative, ceramistul Nicolae Pop reuşeşte prin ultimele sale preocupări să facă demonstraţia cunoaşterii unor esenţiale elemente structurative, capabile de a delimita domeniul specific de existenţă al artelor ceramice. Sub acest aspect — în ceea ce-l priveşte — constituie cu siguranţă „un cîştig de fond o anume idee pe care pare să o împărtăşească şi anume aceea că *servind* omului, chiar şi cu un minim de efect utilitar, arta decorativă nu trebuie să acapareze posesiv atenţia, fiind chemată să pigmenteze spaţiul existenţei cotidiene cu delicateţe şi nu cu obstinaţie. Nesolicitînd excesiv efectul decorativ, Nicolae Pop a reuşit, de cele mai multe ori, să desprindă limpede şi eficient specificitatea obiectului cu destinaţie decorativă (deosebit de interesante apar mai ales preocupările sale pentru formele modulare) atrăgînd atenţia, în numele unui simţ al măsurii, asupra legilor universale care guvernează şi au guvernat dintotdeauna forma decorativă.

Ion Rusu: Regăsim, în cele mai bune realizări ale lui Ion Rusu, un ecou direct, intim receptat, al unei preocupări pe care ne place să o considerăm de ordin general în cazul multora dintre sculptorii tinerei generaţii şi anume interesul pentru exploatarea limbajului direct al formei, pentru obţinerea unei expresivităţi lipsite de intermedieri străine actului de modelare plastică, în sensul în care acest act interesează în exclusivitate sculptura. În numele acestui deziderat, intervenţia sa asupra formei tridimensionale se supune unei sculpturalităţi ce are ca rezultat o anume demnitate a gestului modelator, convingătoare şi chiar definitorie pentru arta sa. Dincolo de aceste coordonate generale, considerate ca un cîştig cu extinsă putere de circulaţie, Rusu devine mai puţin sigur asupra drumului ce urmează a fi luat de către « suprastructura » artei sale. Există o oarecare incertitudine a stilului, plecată foarte evident tocmai din dorinţa de precizare a acestuia, dar care nu poate fi totuşi confundată cu o complexitate a modalităţilor de exprimare. Probabil că timpul va linişti aceste oscilaţii, decantînd cîştigurile cele mai sigure şi mai perene ale artei sale.

Margareta Svoboda: O foarte evidentă unitate de viziune defineşte, încă de la prima vedere, robusta pictură a Margaretei Svoboda. Un repertoriu tematic restrîns la un minim necesar de repere, o constantă şi uneori exagerată grijă faţă de economia mijloacelor (atît în materie de construcţie compoziţională, cît şi sub raport cromatic) accentuează caracterul de sobrietate a acestei arte. În unele cazuri, e adevărat, linia şi culoarea, mînuite fiecare în parte cu egală corectitudine, par a nu se putea contopi într-un întreg suficient de echilibrat, creînd o impresie de nefinisare. Probabil că o mai mare încredere în determinismul culorii, în decorativismul acesteia chiar (o serie de încercări de pictură pe porţelan dovedesc evidente aptitudini în acest sens), ar putea îndepărta aceste inconveniente, precizînd şi accentuînd particularităţile de picturalitate ale artei Margaretei Svoboda.

Turos László: Elev al lui Mohi, la Cluj-Napoca, dar fără a fi un continuator docil al maestrului său, Turos a păstrat, ca un profitabil tribut al anilor de ucenicie, o caracteristică rigoare a formei, dublată uneori şi de o complementară disciplină a culorii. Interesat faţă de toate genurile de peisaj şi, într-o măsură mai restrînsă, faţă de compoziţiile cu personaje sau de natura statică, amprenta personalităţii sale se traduce, în general, printr-o bine dozată linie de robusteţe şi printr-un echilibru lipsit de surprize în domeniul registrului cromatic, o pictură energică şi uneori frustă, ce trebuie însă bine controlată, pentru a nu transforma austeritatea într-un scop în sine.

https://biblioteca-digitala.ro

gheorghe vida

abodi nagy béla ● aranyosi györgy ● cornel cenan ● vasile crişan ● forró antal ● incze jános-dés ● kós andrás ● kusztos endre ● ioachim nica ● simon györgyi

Evident, ne propusesem să vizităm şi atelierului *Abodi Nagy Béla*, pictor şi profesor fără de care nu poate fi concepută o oricît de succintă înregistrare a momentului plastic clujean. Independent de intenţia noastră şi a artistului contactul nu s-a putut realiza în timp util. Ne rămîne să consemnăm o susţinută activitate de atelier prin reproducerea uneia din lucrările sale caracterizată de aceeaşi construcţie fermă şi orchestrată bine temperat prin ritmul cromatic al planurilor.

Deşi am putut examina (din motive obiective) un număr redus de lucrări, *Aranyosi György* ni s-a relevat ca un desenator de o mare acurateţe, atingînd efecte aproape halucinante prin montajele sale alcătuite din elemente disparate atrăgînd asociaţii neaşteptate. Redate iluzionist din haşuri şi accente fine, siluetele elementelor reale se « developează » astfel treptat dintr-un mediu neutru, de cele mai multe ori conform unei trame, naraţii încifrate.

Aflat acum la vîrsta senectuţii, *Cornel Cenan* aparţine primei generaţii de de artişti formaţi la Şcoala de Arte Frumoase din Cluj. Legat afectiv în anii de studii (aşa cum ne mărturisea) de Tasso Marchini, dispărut prematur (care i-a pictat şi un interesant portret), Cornel Cenan era în acei ani un pictor dotat, apropiat oarecum ca factură cromatică şi de Sándor Szolnay. Părăsind aceste preocupări, artistul s-a consacrat apoi picturii monumentale (în special decoraţiei de biserici), cu realizări notabile. De mai mulţi ani Cornel Cenan şi-a găsit însă adevărata vocaţie în grafica de şevalet executînd astfel o serie de peisaje de un dramatism reţinut, dezvăluind, cu o autentică vibraţie, aspecte ale pămîntului transilvan. Ar fi necesară o retrospectivă din lucrările lui Cornel Cenan, pentru a readuce în atenţia celor mai tineri o creaţie viabilă.

Am urmărit în atelierul lui *Vasile Crişan*, pe măsură ce artistul etala lucrările, alese dintr-un set impresionant, evoluţia lentă dar sigură a unei viziuni care a trecut prin etapele fertile ale figurativului ferm ancorat în sublinierea valorilor picturale, ca să urmeze apoi o fază de decantare, de concentrare asupra unor motive presupunînd o anumită asceză a culorii, accentul deplasîndu-se de data aceasta în direcţia construcţiei severe a imaginii. Iată tendinţele care au pregătit terenul pentru momentul actual, situat credem sub semnul unei posibile sinteze decisive între rigoare şi reverie lirică. Impostarea îndelung meditată a motivului în cîmpul pictural (nu rareori izolat, cadrat de o ramă interioară), a unui motiv sublimat dintr-o superioară asimilare a sugestiilor folclorice — ca matrice stilistică — se traduce în planul expresiei printr-o bogată şi nuanţată valoraţie tonală, obţinută din reveniri succesive, alternînd cu tuşe juxtapuse, preţiozitatea materiei cromatice constituind una din dominantele definitorii ale picturii lui Vasile Crişan. Pe de altă parte prezenţa masivă a unor adevărate nuclee simbolice (pasărea de pildă), care organizează compoziţia, conferă o solemnitate aparte acestor lucrări, care se cer privite în timp, stimulînd meditaţia activă.

Ceea ce se reţine imediat dintr-un prim contact cu uleiurile, pastelurile şi desenele în cărbune datorate lui *Forró Antal* este totala şi necontrafăcuta sinceritate cu care transcrie febril şi înregistrează *alla prima* (chiar dacă acest fapt duce la instaurarea unei inerente neglijenţe) o natură copleşitoare, pulsînd de viaţă, elementară şi vastă. Liniile agitate, trasate apăsat, divergent, sugerînd tensiuni latente, din care se recompun locurile de o aspră frumuseţe din zona Covasnei şi Ciucului, laconismul său expresiv mărturisesc fără îndoială influenţa benefică, fără să devină tiranică, a marelui Nagy István, şi el fiu al acestor meleaguri, numai că la acesta din urmă o excepţională coerenţă stilistică scotea motivul de sub incidenţa imediatului, mutîndu-l în sfera perenităţii. Neînchizîndu-se într-o singură formulă, Forró este şi un portretist energic, dovedind în cîteva autoportrete reale posibilităţi de reliefare şi adîncire psihologică, mizînd pe efecte de clarobscur, din estompe, care scot în evidenţă tectonica figurii. Apreciind consecvenţa cu care Forró sondează cu obstinaţie, cu aceleaşi instrumente ale figurării, o lume care-i este atît de apropiată încît face parte din însăşi fiinţa lui, nu putem să nu semnalăm o anume monotonie şi epuizare prin repetiţie, pericol pe care nu ne îndoim că artistul va găsi resurse să-l ocolească în viitor.

Artist de un pitoresc singular şi inconfundabil, *Incze János-Dés* (n.1909) surprinde cu umor şi lipsit de emfază în pînzele sale lumea orăşelului de provincie, a Dejului în speţă, de care şi-a legat numele pentru totdeauna. Anumite inversări perspectivale, o compoziţie detaşată de canoane inhibante (de obicei centripetală, orientînd privirea spre marginile tabloului — orientare confirmată şi de confesiunea artistului, consemnată într-o recentă monografie de Jánosházy Gyorgy), anumite stîngăcii şi deformări specifice personalizează stilul său definit tocmai prin eliminarea oricăror filtre obturante interpuse de « stiluri » prestigioase. Incze János-Dés, chiar atunci cînd vizitează locuri ilustre (Roma, Florenţa, Paris), captează la fel spectacolul străzii şi monumentele ca în decupajele din Dejul atît de familiar.

Pătrunzînd în atelierul lui *Kós András*, personalitate de prim ordin a sculpturii noastre de astăzi, se stabileşte de la bun început senzaţia că asistăm la ceva de durată, definitiv şi de neclintit. La această stare contribuie substanţial şi alăturarea strînsă a lucrărilor în atelier — dezavantajoasă, poate, pentru piesele luate separat dar cu atît mai impresionantă este sesizarea unităţii, a întregului creaţiei sale. Recunoaştem temele sale predilecte, cioplite în lemn de stejar, reluate în numeroase variante: cupluri, maternităţi, tineri întruchipînd fertilitatea şi rodnicia, cîteva importante figuri ale istoriei şi culturii Transilvaniei. Zărim în această « grădină » de sculpturi chipul marcant al tatălui său, marele scriitor, arhitect, făuritor de carte care a fost Kós Károly. Particular amestec de hieratism arhaic (o filiaţie îndepărtată a busturilor lui Kós ar putea fi găsită în teracotele etrusce) şi gîndirea modernă a volumaticii simple în aparenţă, dar cu atît mai elaborate, sculptura lui Kós este esenţialmente monolitică, frontală, monoaxială şi orientată vertical. Fie că sînt adosate sau dezghiocate din învelişul protector adesea păstrat al lemnului, căpătînd un rol structurant, prin elementaritatea aspră în economia lucrării, figurile sale înfruntă cu privire senină, atemporale şi cu spinarea dreaptă, vitregiile de toate felurile. Stilizarea care eludează orice accesoriu inutil, se sprijină şi pe şlefuirea cu migală a suprafeţelor, cu păstrarea unor zone purtînd urmele dălţii, ca şi pe antrenarea tactilităţii. Antiretorismul său structural, o dată cu găsirea expresiei adecvate, l-a dus pe Kós la crearea unei sculpturi cu valoare arhetipală.

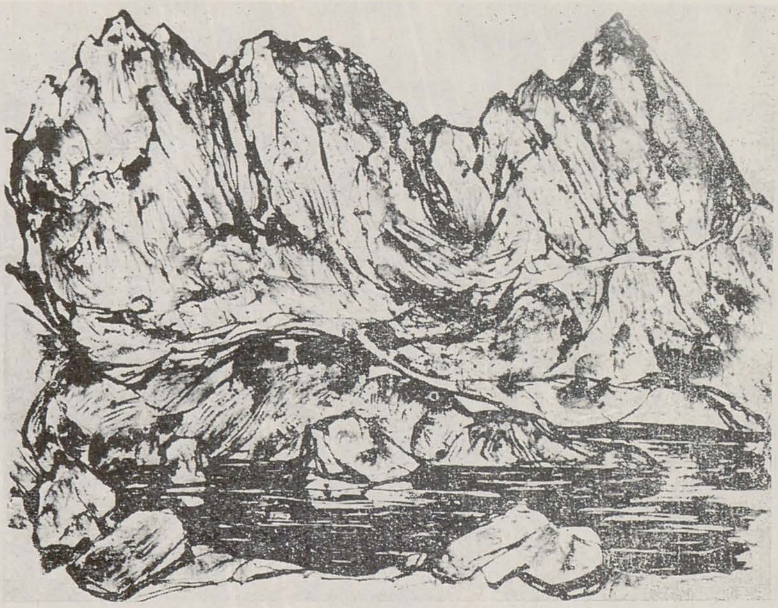
Mînuind cărbunele cu o virtuozitate ce-i permite să solicite la maximum potenţialităţile lui expresive, *Kusztos Endre* realizează imagini emanînd o stranie forţă poetică. Hăţişuri inextricabile, terifiante, pădurea originară, virgină, luxuriantă şi neliniştitoare (apropiată de misterioasa, mistica pădure, acel *Urwald* al romanticilor germani) sînt evocate în fragmente revelatoare, purtînd uneori titluri semnificative (Tortura), pentru modul metaforic în care înţelege artistul aceste subiecte. Nu întotdeauna însă *horor vacui* domină desenele lui Kusztos. Întîlnim şi copaci singulari, desenaţi cu o eleganţă a ductului şi implicarea unor întinse porţiuni de alb care amintesc de Extremul Orient. Alte forme de relief şi vegetaţie fac de asemenea obiectul pasiunii transfiguratoare a artistului (cum ar fi dealurile mîncate de brazde şi ape), constituind o trecere firească spre pastelurile mai senine unde forme calme şi maiestuoase umplu cîmpul vizual.

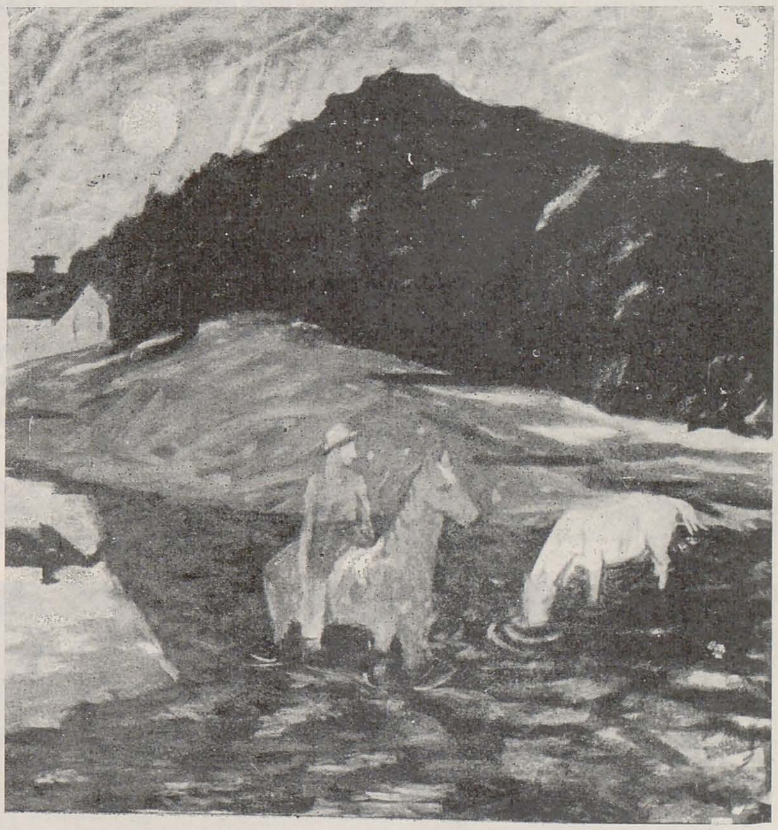
Cunoşteam de mai mulţi ani activitatea lui *Ioachim Nica*, de pe vremea cînd îşi desăvîrşea studiile la *Meisterschule für Graphik* de la Academia din Viena (cu Maximilian Melcker), realizînd şi o apreciată expoziţie la Palatul Pállfy. Era preocupat atunci, ca şi ceva mai tîrziu, de fuzionarea geometricului cu organicul. Într-o serie de xilogravuri, impecabile ca realizare tehnică, plasa schemele planimetrice ale unor lăcaşuri din Moldova natală în conexiune cu medii biomorfe, reduse uneori pînă la semn, evocînd astfel nostalgic locurile copilăriei. În ultimii ani, paralel cu exigenţele muncii didactice, se constată la Nica (artist retras, de o exemplară modestie) efortul încununat de succes în direcţia autonomizării desenului său ca limbaj. Şi este interesant să constaţi la un profesor sever cum este Ioachim Nica această libertate spre care tinde de a elibera desenul de toate convenţiile cadrajului, compoziţiei premeditate a echilibrului centrelor de interes, a finitudinii în ultimă instanţă. Desenele lui Nica (şi mă refer mai ales la cele în creion) sînt frînturi dintr-un nesfîrşit flux al memoriei, o scriere asemănătoare cu acele scrieri secrete care pot fi citite chiar dacă nu li se cunoaşte alfabetul. Nica redescoperă în acelaşi timp pentru sine cărbunele, marile sale posibilităţi pictografice şi de atmosferizare poetică. De la linia tăioasă la suprafeţele catifelate, de la semnele brutale, marcînd adînc albul imaginii, la acele universuri « deschise » constituite de « grădinile de meditaţie » extrem-orientale, Nica reuşeşte, activînd intens suprafaţa hîrtiei, să imprime o suverană distincţie desenelor sale.

Xilogravurile lui *Simon Györgyi* sînt constituite din secvenţe dispuse fie într-o succesiune dată de o alternanţă simplă pozitiv-negativ, stînga-dreapta, fie urmărindu-se o ritmică compoziţională sacadată prin distribuirea contrapunctică a zonelor luminoase şi întunecate. Reluarea în contexte modificate ale aceloraşi iconeme (părţi componente ale imaginii) produce mutaţii sensibile la nivelul semnificaţiei acceptate iniţial, adăugînd noi conotaţii pe măsură ce se parcurg etapele « testării », purificării motivului. Iată cum modul specific al artistei de a structura imaginile (folosind inteligent şi datele virtuale ale xilogravurii), percepţia secvenţială, nu devine un scop în sine, prilej de jocuri plăcute ochiului ci se subordonează transmiterii unui mesaj solar ca substanţă, celebrînd înfrîngerea forţelor întunericului.

. . . Există, în migraţia criticilor prin ateliere, dincolo de enorme beneficii, un pericol care poate compromite totul: trecînd de la un artist la altul şi primit de fiecare cu un soi de febrilă solicitudine, criticul riscă să se trezească în situaţia falsă a unui seniorial inspector, pornit să evalueze frugal « producţia » vasalilor săi. Devenit prea important, ca unul căruia i se pune totul pe masă, « musafirul » poate avea aerul că rezolvă situaţia plasînd magnanim aci un zîmbet încurajator, sau o protectoare bătaie pe umăr, dincolo o îngheţată tăcere, sau un mormăit echivoc. Circumstanţe atenuante are destule: e obosit de drumuri, copleşit de imagini, sătul de a fi mereu proaspăt în judecată şi prompt în formularea ei convenabilă. La Cluj, lucrurile au fost însă departe de a lua o asemenea întorsătură. Am resimţit întîlnirea cu artiştii clujeni ca pe un colocviu de coechipieri, ca pe o experienţă în care şi gazdele şi oaspeţii au avut de dat şi de primit în egală măsură. De mare folos ne-au fost « ghizii » — artişti ei înşişi — pe care ni i-a pus la dispoziţie conducerea filialei. Ni s-a părut miraculos să constatăm cu cîtă generozitate au ştiut toţi să facă oficiul de « scutieri » ai colegilor lor, ajutîndu-ne să le trecem pragul în cea mai favorabilă dispoziţie cu putinţă. Am regretat că — în efortul celor cîteva zile de « dezmăţ » optic ale vizitei noastre — criticii de artă clujeni nu s-au remarcat decît prin absenţă. Am regretat, de asemenea, că, în cîteva puţine cazuri (în cazul maestrului Alexandru Mohi, de pildă), n-am reuşit să găsim calea unui contact direct. Am avut, pe de altă parte, plăcerea — greu de trecut sub tăcere — ca, la răstimpuri, de-a lungul alergărilor noastre zilnice, cu ochii sterpeziţi şi cu gleznele ţepene, să ne putem obloji mădularele sfîrşite în « taclaua » blîndă a unor prieteni. Practicată cu măsură, ea facilitează adesea metabolismul intelectual al criticului. Iar de alunecări şi abuzuri nu poate fi vorba, cînd organizarea revine graţiei aprige — infinit omagiabile — a Anei Lupaş. a.pl.

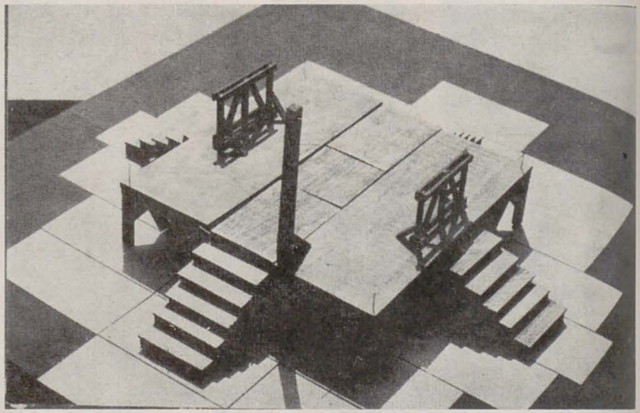
https://biblioteca-digitala.ro



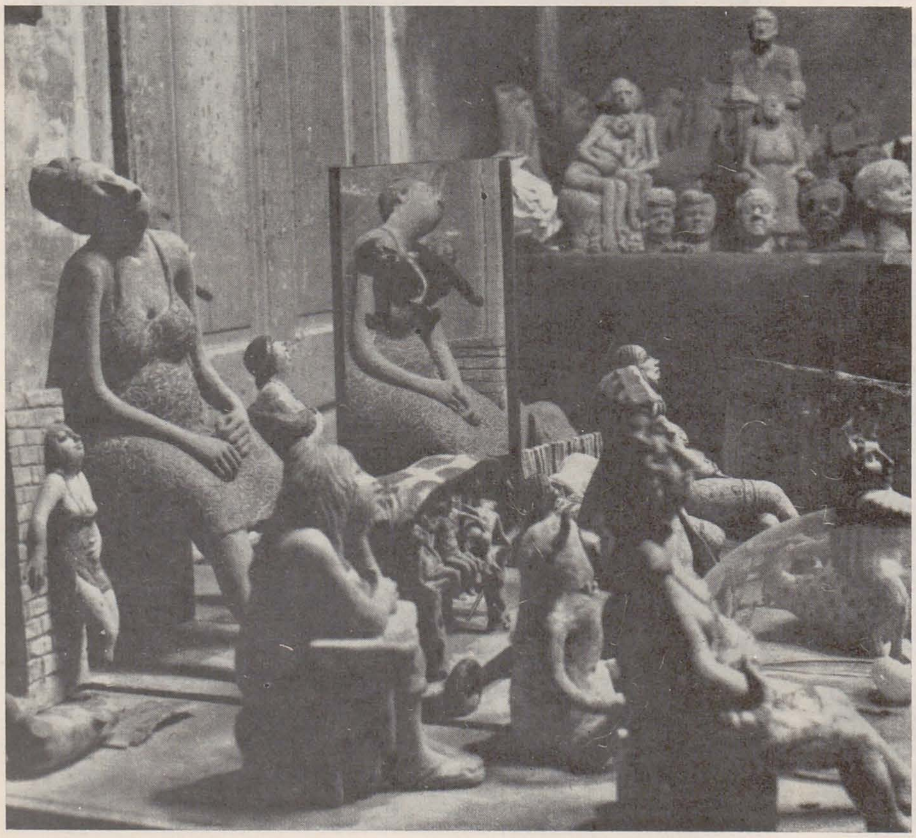


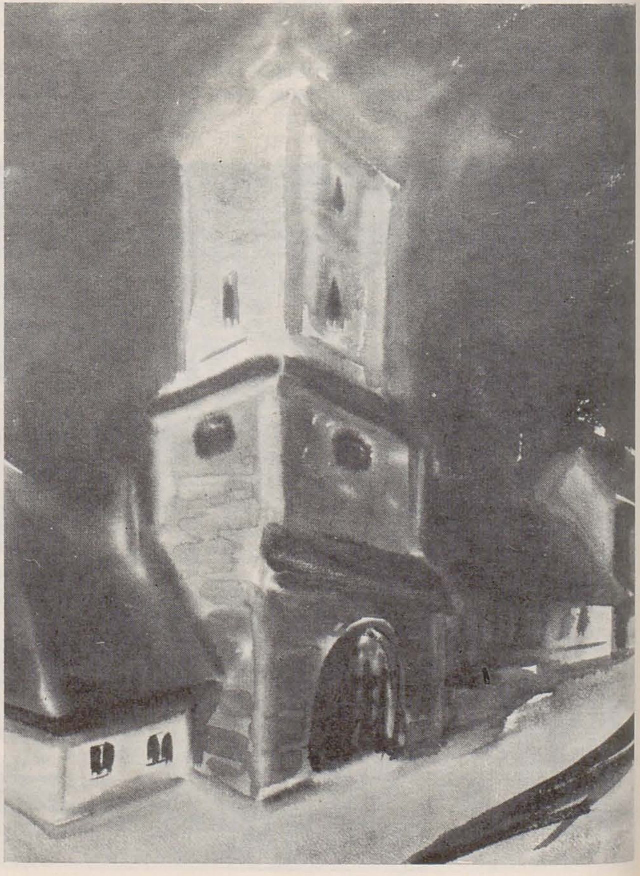
1. MIRCEA MUREŞAN: *Turn, ulei*; 2. PALLOS SCH. JUTTA: *Peisaj, tuş*; 3. MACSKÁSSY JÓZSEF: *Spălatul cailor, tempera*; 4. BENCZÉDI SÁNDOR: *Raft în atelier*; 5. VERESSPÁL: *Ogorul, cărbune*

https://biblioteca-digitala.ro

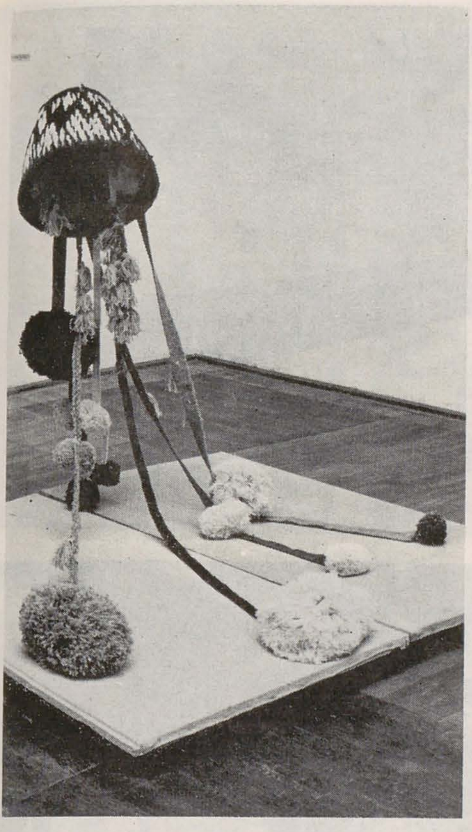


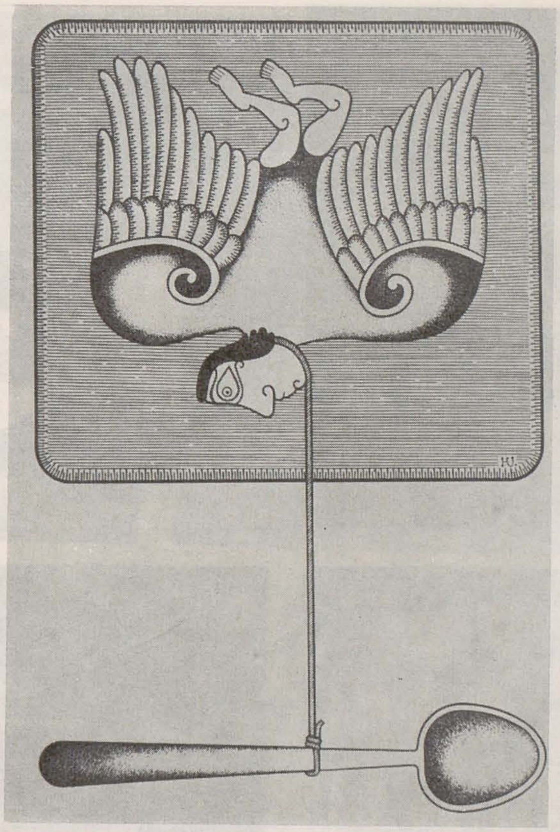
1. GY SZABÓ BÉLA: Din ciclul «Apocalipsul», xilogravură; 2. IRINA BUZEA: Jucători de şah, ulei; 3. NAGY ENDRE: Machetă; 4. BENCZÉDI ILONA: Ansamblu în atelier; 5. BOTÁR EDITH: Turnul vechi, acuarelă



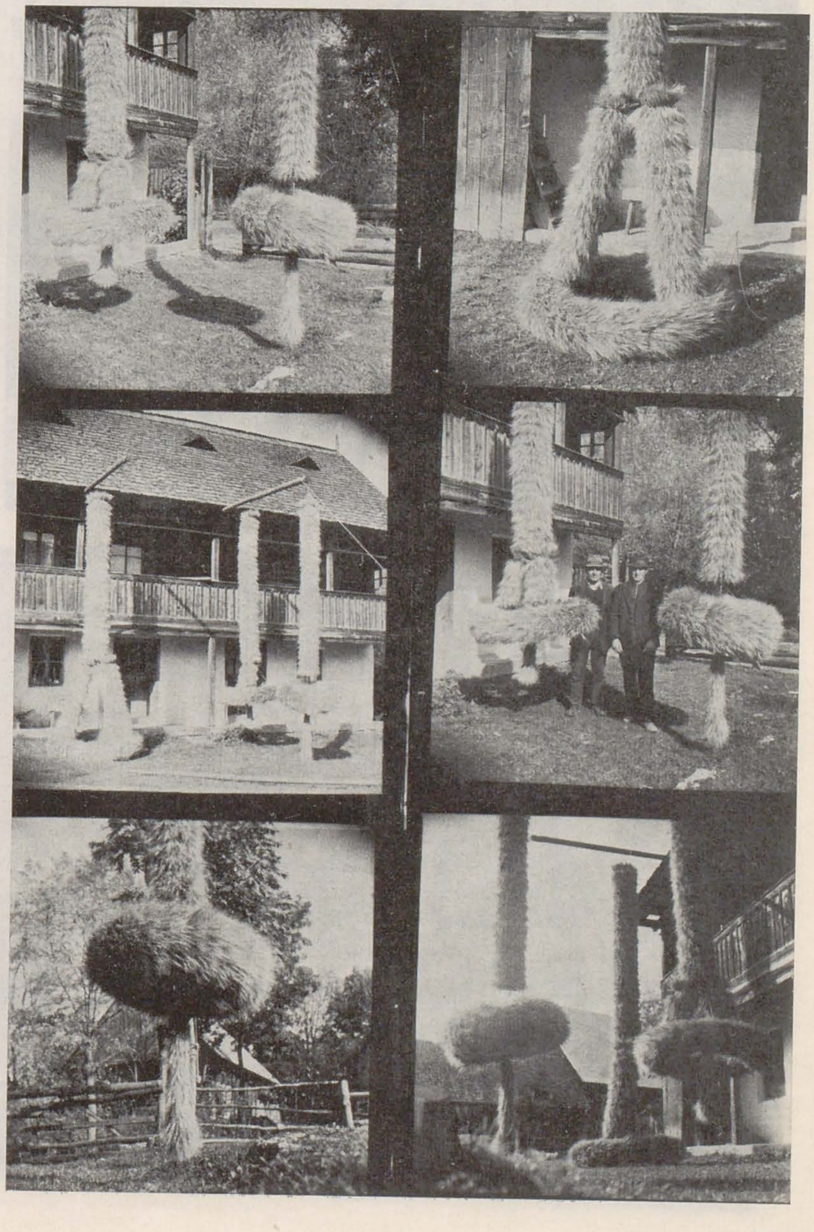


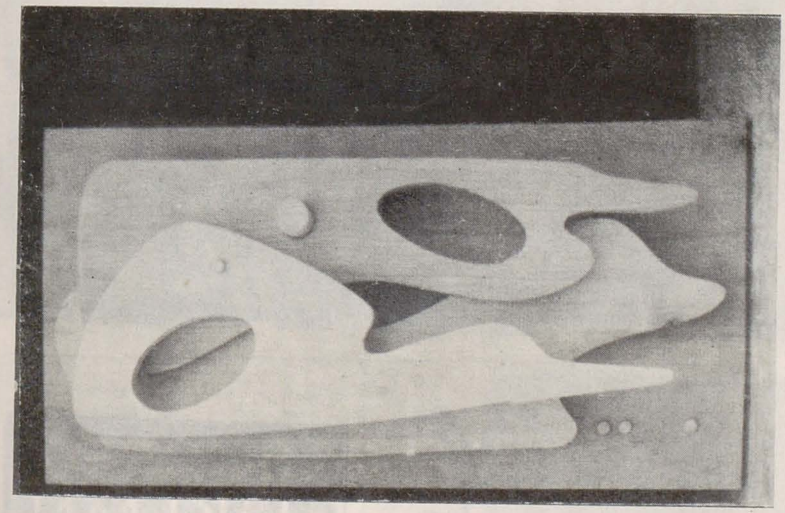
https://biblioteca-digitala.ro



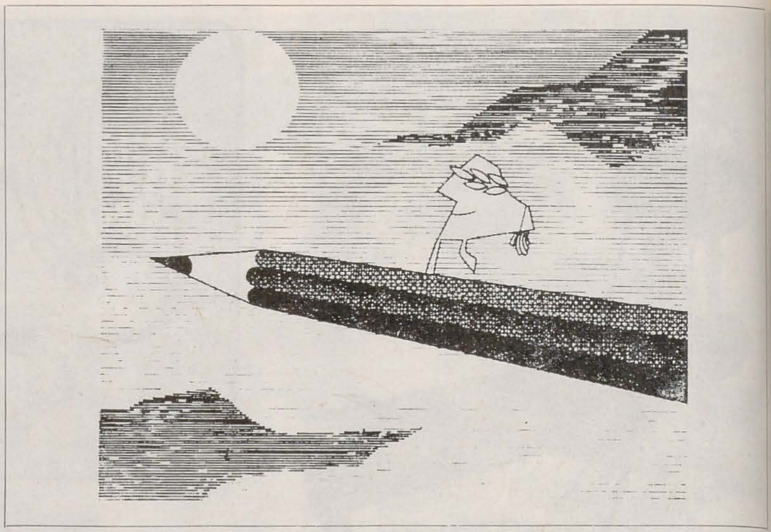


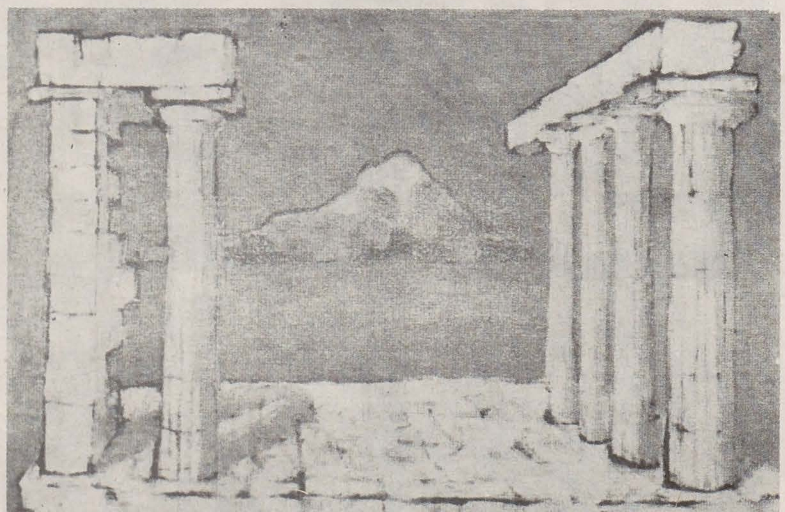
1. ZOE VIDA PORUMB: Rodul pămîntului, tehnică mixtă; 2. HELGA UNIPAN: Căderea lui Icar, desen; 3. EUGENIU PAUL: Armură, metal; 4. ILARION VOINEA: Relief, lemn; 5. HORAK JÓZSEF: Prototipuri; 6. ANA LUPAȘ: Cununile lui august, proces ambiental

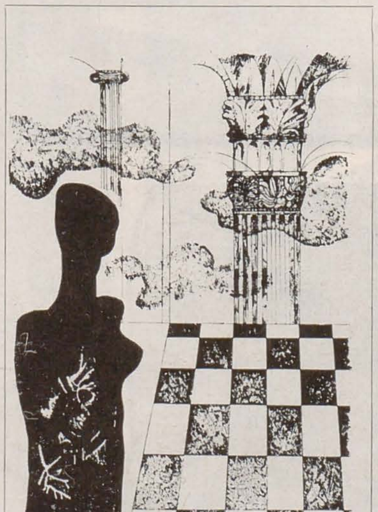




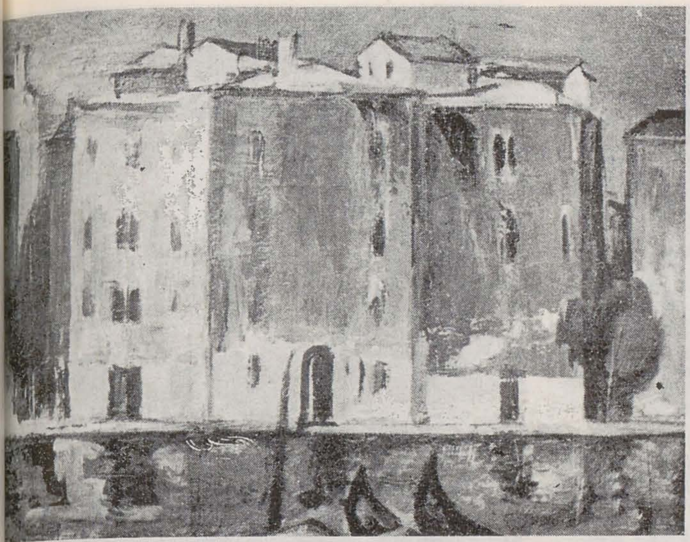
https://biblioteca-digitala.ro

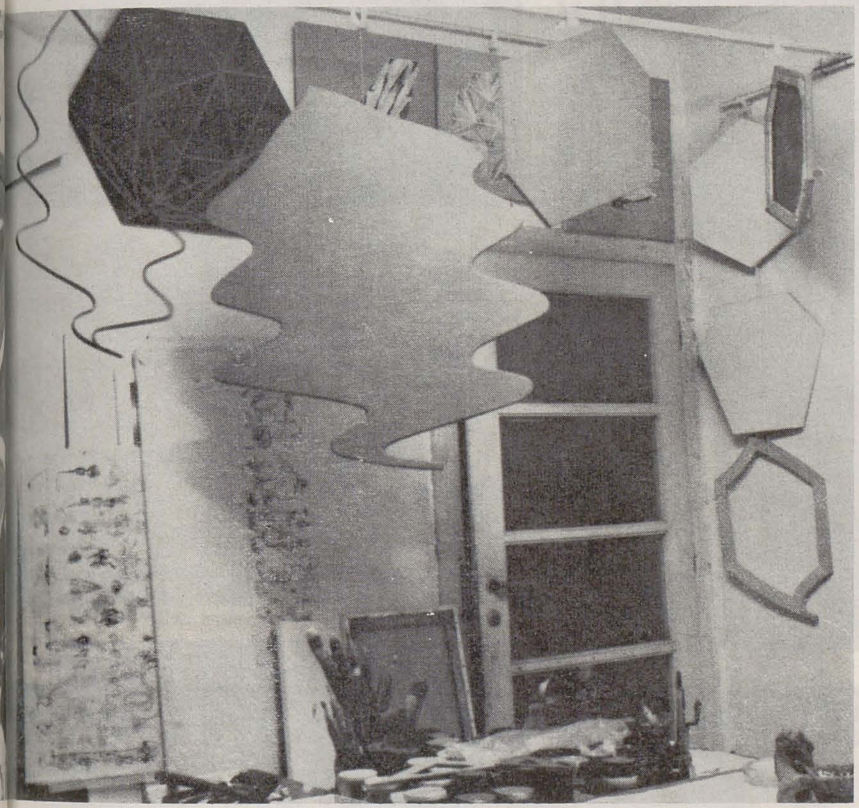




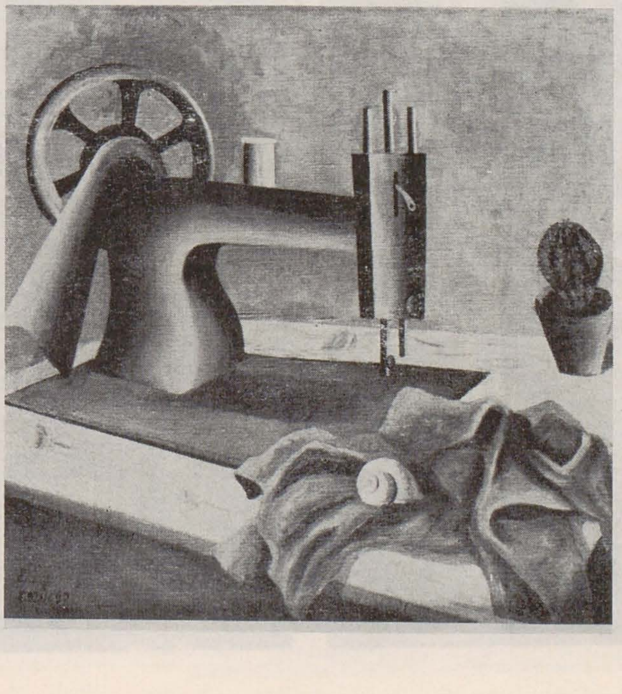


https://biblioteca-digitala.ro





p. 28
1. CORNEL AILINCĂI: *Relief modular, ceramică*
2. OCTAVIAN BOUR: *din « Aforisme fără cuvinte », desen*
3. GHIORGHI APOSTU: *Peisaj, ulei*
4. PAUL SIMA: *Compoziție ulei*
5. VOICHIȚA CĂPRARIU: *Peisaj antic, ulei*
6. SÓO ZÖLD MARGIT: *Castelul pustiu, desen*
7. IOAN HORVAT BUGNARIU: *Alfabet, offset*

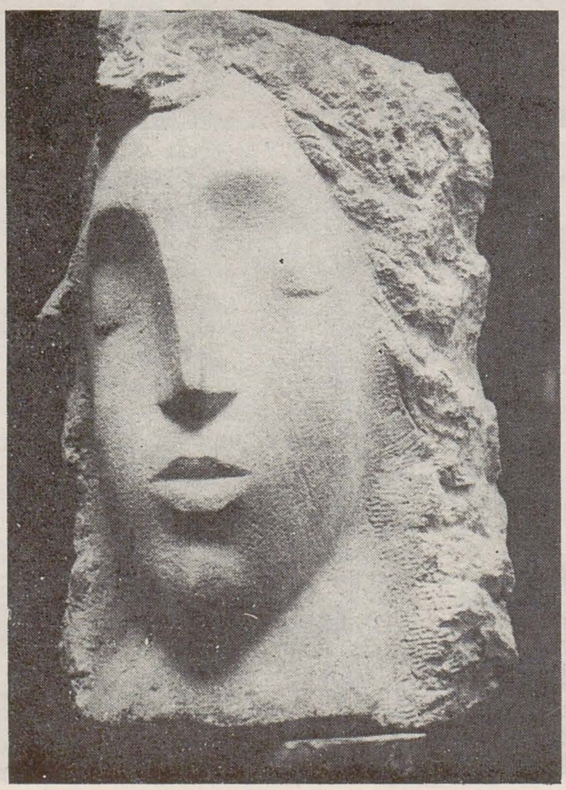


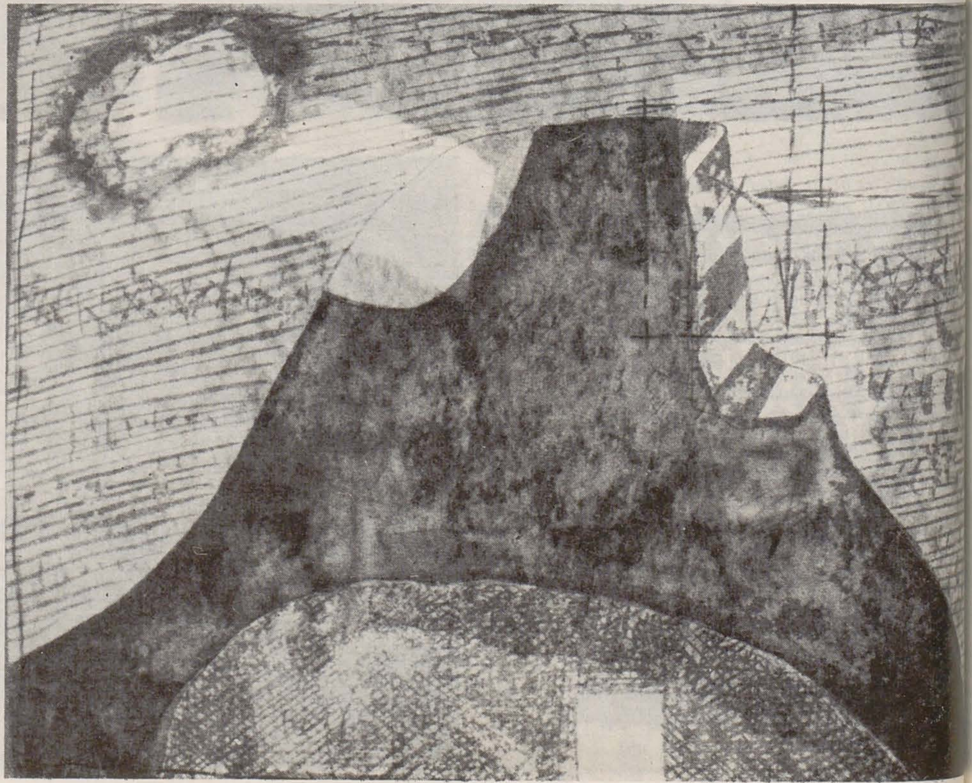
p. 29
1. LEONID ELAȘ: *Veneția, ulei*
2. DOINA ELAȘ: *Frații, marmură*
3. LÖWITH MARC EGON: *Victorie, piatră*
4. FLORIN MAXA: *Aspect din atelier*
5. RUSZ LIVIA: *Femeie cu un măr verde, ulei*
6. TOTH SZÜCS ILONA: *Natură statică, ulei*
7. ION SIMA: *Peisaj de iarnă, ulei*

https://biblioteca-digitala.ro

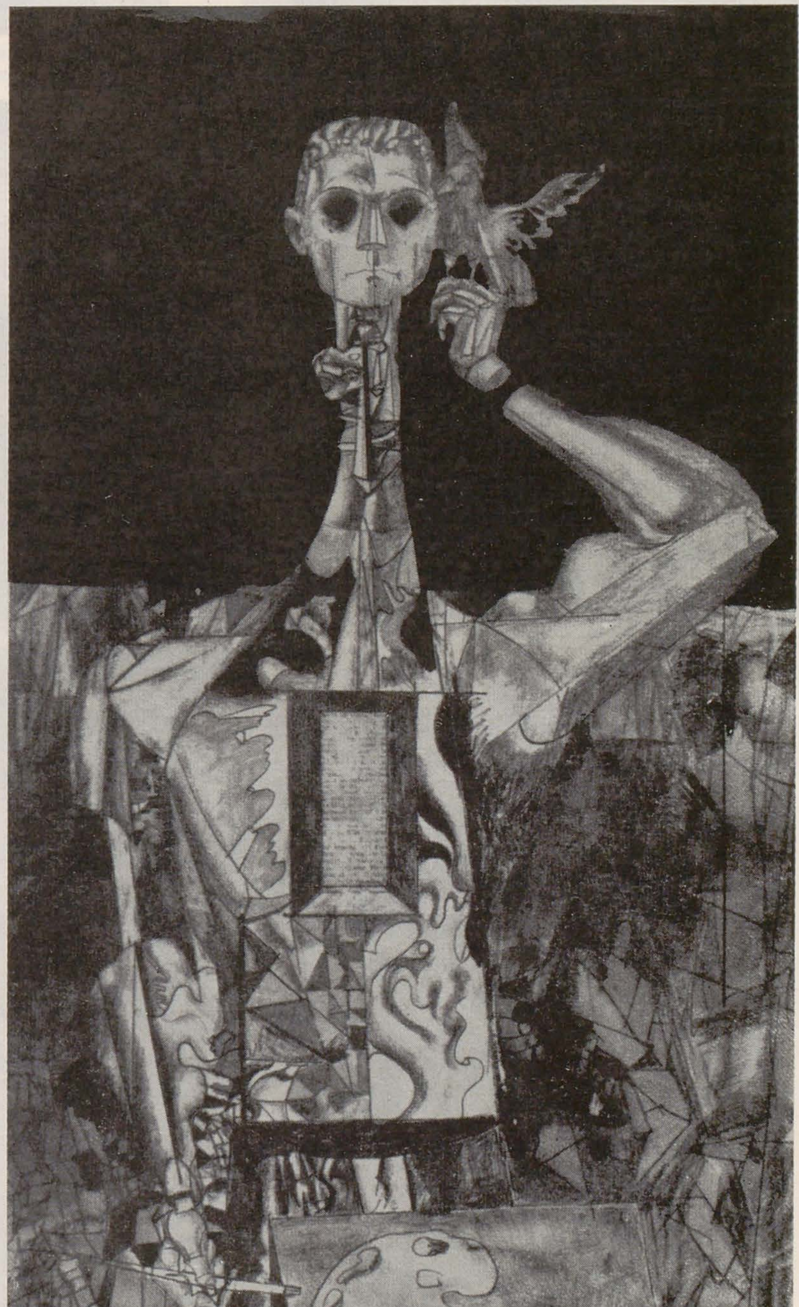
p. 30
1. ANTON LAZĂR: *Şarja roşiorilor, ulei*
2. BENE JÓZSEF: *În fotoliu, acuarelă*
3. RODICA SVINŢIU: *Contrapunct, tuş*
4. CAROL PLEŞA: *Portret, piatră*
5. VICTOR CIATO: *Peisaj prospectiv, tuş-laviu*

p. 31
1. DOINA HORDOVAN: *Înainte de spectacol, tempera-ulei*
2. KOPACZ MARIA: *Hyde Park, acvatinta*
3. PONGRÁCZ ANTONIA: *Obiecte, metal polisat*
4. TOTH LÁSZLÓ: *Autoportret cu pasăre, desen*

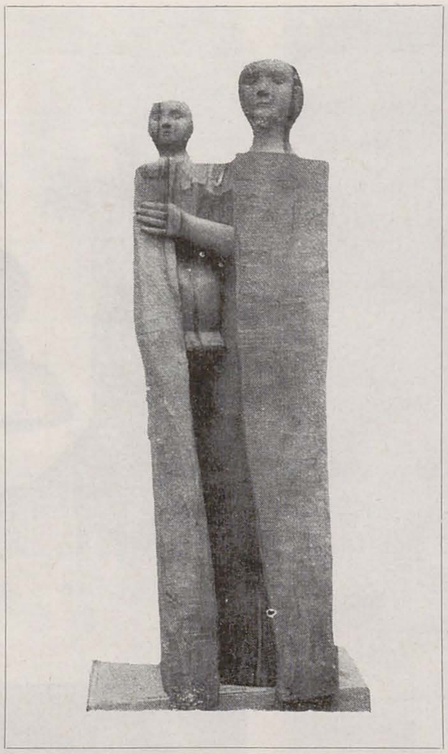


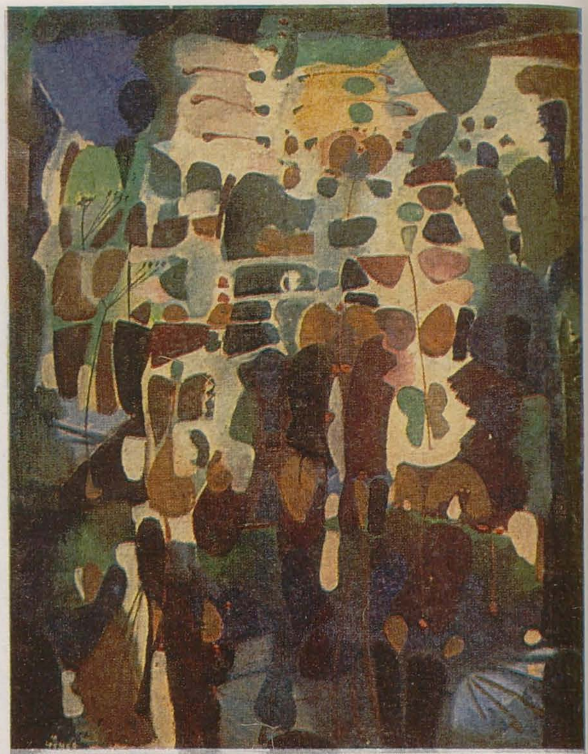


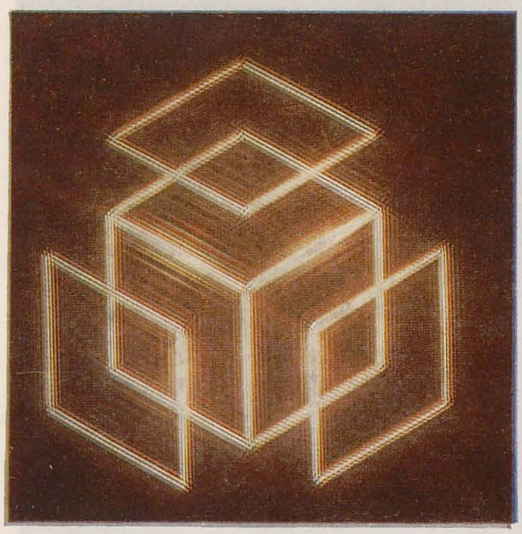
https://biblioteca-digitala.ro

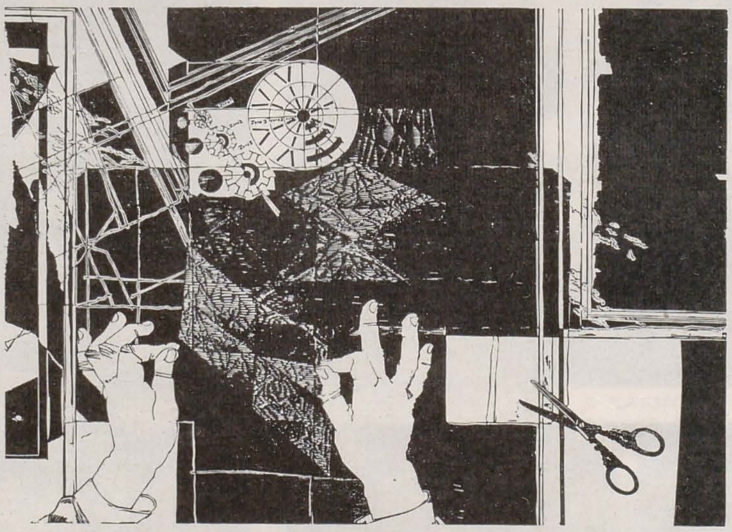


https://biblioteca-digitala.ro

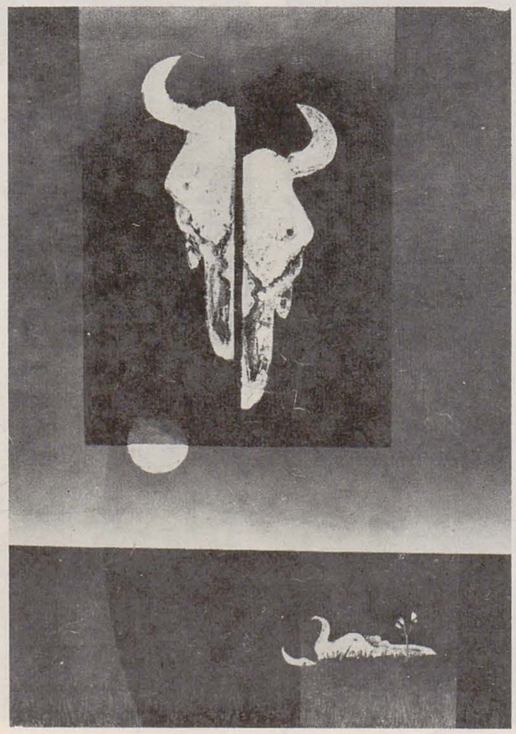


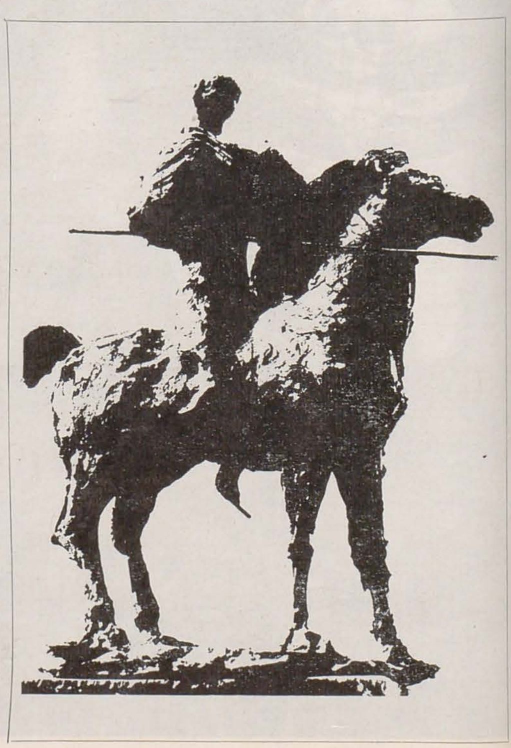






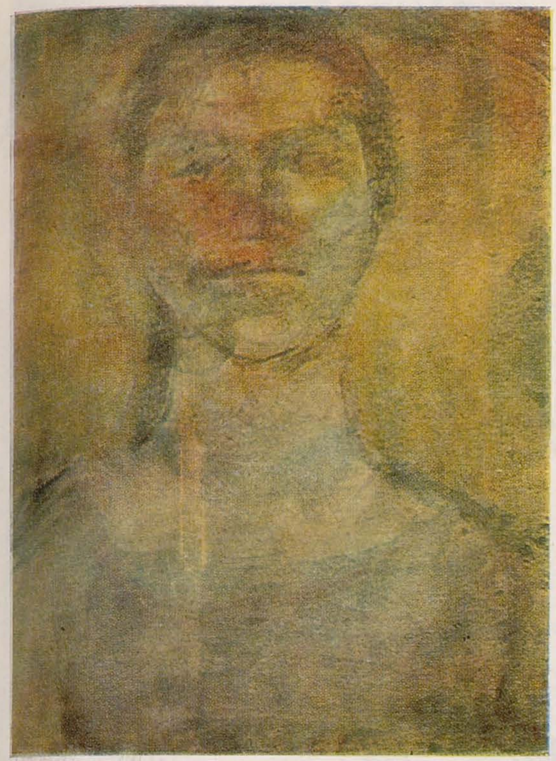
1. NICOLAE MANIU: *Lumină în interior*, ulei
2. KÓS ANDRÁS: *Maternitate*, lemn
3. MARGARETA NEMEȘ: *Grădină III*, ulei
4. KANCSURA ISTVÁN: *Construcție optică*
5. SIMON GYÖRGYI: *Laudă muncii*, xilogravură
6. KUSZTÓS ENDRE: *Copac*, cărbune
7. ALEXANDRU CRISTEA: *Eternitatea florii*, tehnică mixtă
8. EUGEN GOCAN: *Cavaler*, ghips



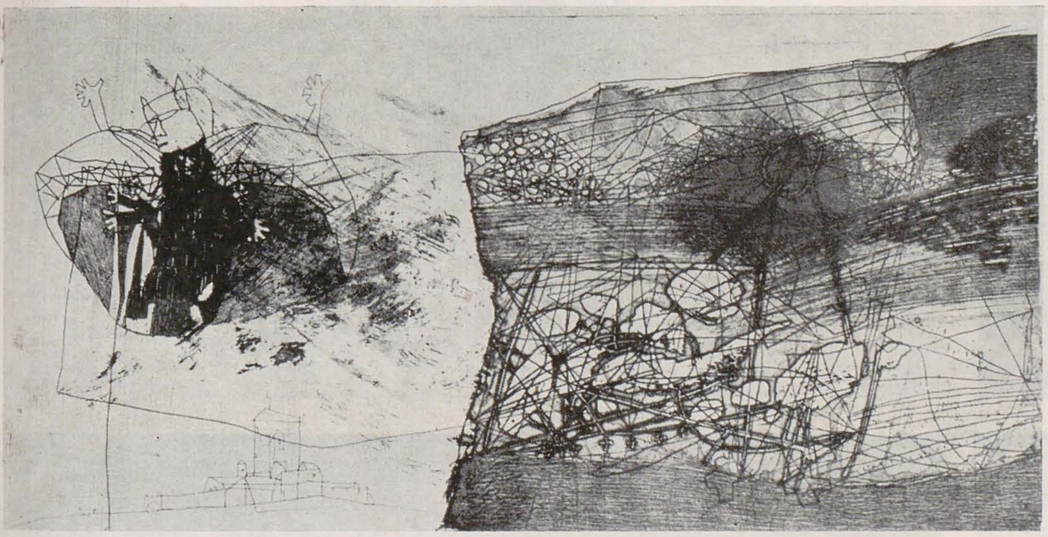


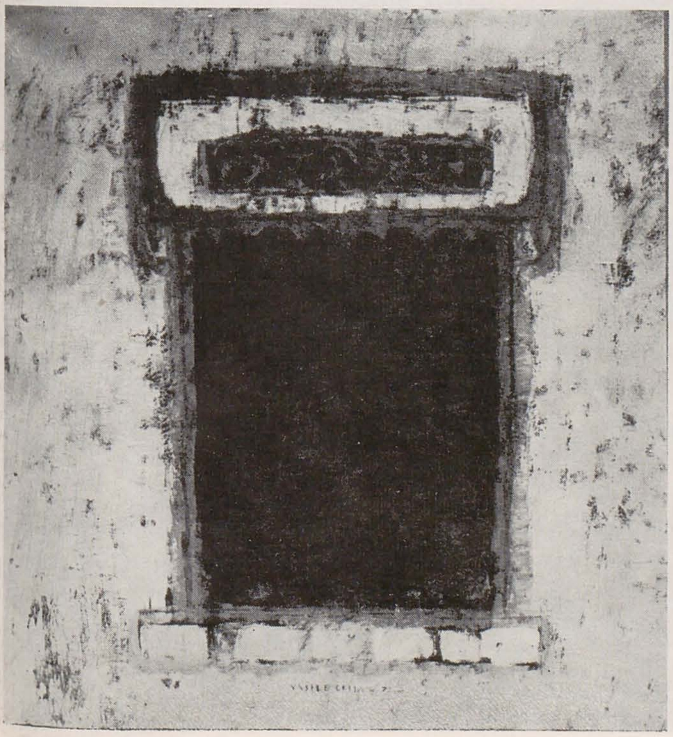
https://biblioteca-digitala.ro

prin ateliere



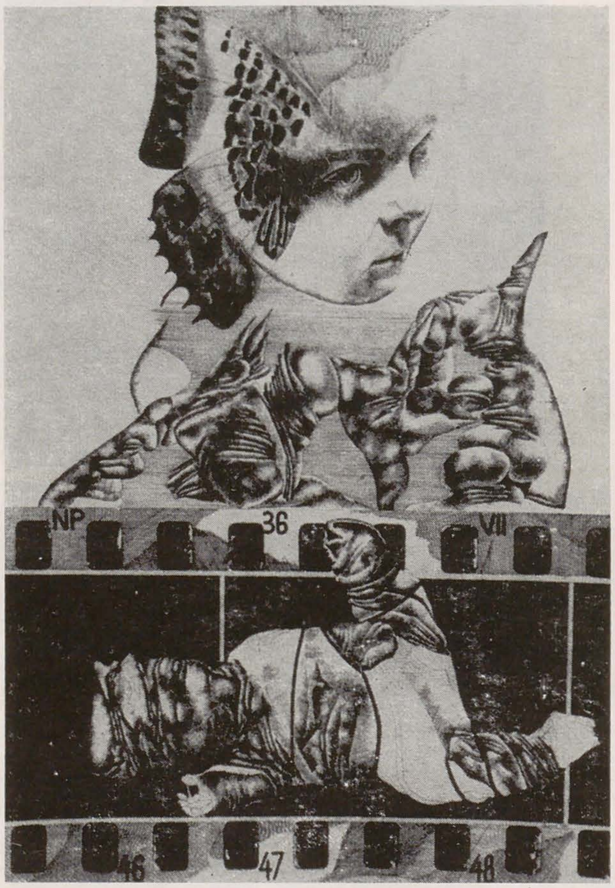
1. PETRU FEIER: *Pagină de caiet, acuarelă*
2. FORRÓ ANTAL: *Eti, pastel*
3. ARKOSSY ISTVÁN: *Zmeu, acvaforte color*
4. INCZE JÁNOS-DÉS: *Stradă la Murano, ulei*
5. VASILE CRIŞAN: *Fereastră, ulei*
6. KOVÁCS ZOLTÁN: *Peisaj din Calata, ulei*

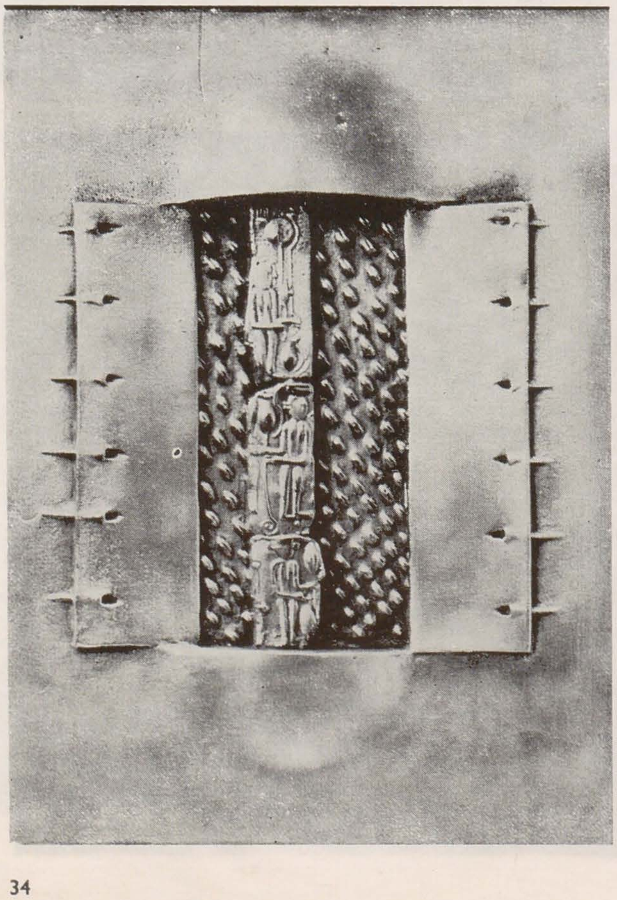




https://biblioteca-digitala.ro

1. *ARANYOSI GYÖRGY: Protest, desen*
2. *IOACHIM NICA: Desen, cărbune*
3. *GERGELY ISTVÁN: Germinatoare II, metal*
4. *ABODI NAGY BÉLA: Izvorul, ulei*





https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

andrei pintilie

Benczédi Ilona — plastică mică, galeria Galateea

Universul Ilonei Benczédi, imaginativ fabulatoriu pe de o parte și realist « banalizant » pe de alta, formează un tot surprinzător prin faptul că de oriunde își ia temele această artistă modul de a le trata este întotdeauna unul persiflant. Nimic nu pare serios în lumea ei imaginativă, unde drăcușorii ciudați evadează din sfere de sticlă sau alunecă pe suprafețe lustruite, așa cum nimic nu este văzut fără o notă ironică în lumea din jur.

La o privire mai atentă sîntem însă îndreptățiți să remarcăm că, dincolo de aparența de joc plin de umor, nota specifică Ilonei Benczédi este una mai serioasă. Fără să « scrie » plastic « maxime și cugetări » artista aparține totuși familiei moraliștilor, pentru că, lucrul ne apare evident, operele ei de o șchioapă sînt un comentariu indiscret asupra naturii umane. O femeie dormind dizgrațios, cu gura larg deschisă, o pereche privindu-se în ochi la cafenea, o mamă alintîndu-și copilul, sînt tot atîtea stări surprinse de ochiul vigilent al artistei care știe să extragă de pretutindeni adevărul omenesc.

Ca realizare plastică micile ei figurine din teracotă sînt o ciudată îmbinare de observație minuțioasă, de redări (pe alocuri) atent naturaliste, cu stilizări voit naive. Există în ele o intenție, polemică și aceasta, de a ironiza frumosul ca armonie a proporțiilor sau ca « spectaculozitate » a atitudinilor. Fără a cădea în grotesc, cum este cazul unor măști Tanagra, figurile Ilonei Benczédi se apropie uneori de astfel de statuete. Dar mai cu seamă vedem în teracotele Ilonei Benczédi o ripostă, fie și involuntară, dată sofisticatului Jugendstil care, precum se știe, cunoaște astăzi o nouă și obosită modă.

S-ar putea așadar conchide, luînd în considerare bogăția problematică pe care Ilona Benczédi reușește să o cuprindă în lumea ei, că artista a izbutit să creeze o plastică mică (cu totul aparte în artele decorative) cu intenții și realizări efectiv mult mai mari.

Aniela Firon — pictură, Atelier 35

După părerea unui critic în jurul acestei expoziții s-ar fi creat un « gol de opinie », dar propria noastră părere (judecînd și după a altora, așternută pe hîrtie sau promovată verbal) este opusă: se face abuz de opinii, ba chiar a fost chemată să judece și opinia publică. Ceea ce este, cel puțin, o exagerare. Picturile Anielei Firon creează confuzii prin « bruschețea » lor, prin caracterul lor nemijlocit. O anumită simbolică greu de descifrat poate crea, la rîndul său, o stare de iritare privitorului care are impresia, în fața acestei figurații « impenetrabile », că e tras pe sfoară. Fără a mai pomeni cromatica exaltată, acele fețe de cretă brăzdate de un desen aparent dezlînat detașîndu-se pe un fond de culori primare.

Apoi, în acest paroxism al desenului și al culorii, intervin cîteva șabloane, motive decorative asemănătoare celor folosite de zugravi, care au rolul de a stopa, de a « modula » cumva grafic amplitudinea culorii. Însăși semnătura Aniela Firon și-o pune cu o ștampilă. Deci tot atîtea motive aparente de stupoare cîte procedee personale folosește artista, la care s-ar mai putea adăuga aspectul « mizerabilist » al cartoanelor.

Demersul artistic al Anielei Firon este unul de tip expresionist, oricît s-ar nega acest lucru și trebuie judecat nu într-un context istoric oarecare, ci în virtutea acelei « furii de expresie » despre care vorbea Worringer. Numai așa ansamblul lucrărilor capătă înțelesul pe care îl are. Vădita înzestrare pentru pictură a Anielei Firon este de o natură deosebită: se exprimă aproape la modul paroxist grăbit, pe suprafețe mari, în virtutea unui temperament puțin feminin. Și modul în care artista înțelege să-și grupeze ciclurile de lucrări în polipticuri cu forme nemaivăzute (compoziții spațiale în sine) ține de tipul expresionist de comunicare, de n-ar fi decît să-l amintim pe Beckmann. Simbolica umanitaristă pe care o propagă lucrările nu este nici ea un amănunt neinteresant ci, dimpotrivă, un argument puternic pentru cele susținute de noi. Aniela Firon ne înfățișează o lume a semenilor noștri și, în ultimă instanță, a eului și a capacităților lui altruiste. Tematica socială a acestor panouri, pe care — sîntem siguri — tehnica frescei le-ar fi avantajat, gestica personajelor extatice ale Anielei Firon ne pot duce chiar cu gîndul la muraliștii mexicani.

Comunicare, decodificare, moment evolutiv sînt cuvinte care revin în titlurile pe care Aniela Firon le dă picturilor sale, și nu întîmplător. Dorinței sale legitime de comunicare trebuie să-i asociem momentul evolutiv și nu, cum sună alt titlu, culmi și abisuri. Într-o lume în care intențiile nu sînt « transparente » și nici ușor de decodificat ne rămîne munca de autoclarificare.

Reinhardt Schuster — pictură și grafică, Galeria Orizont

Predominant abstractă lumea desenelor și picturilor lui Reinhardt Schuster oscilează cumva între lirism și uscăciune, elementele figurative recognoscibile nefiind nici puține și nici întîmplătoare în aproape toate compozițiile sale. Seria desenelor, mai ales, dezvăluie un proces de creație interesant, un mod original de a « dezghioca » de sensul particular-individual structuri esențiale de creștere sau mișcare a unor lumi de plante. Bazîndu-se în mod concret pe studierea configurației delicate a florii de păpădie, a sistemelor de îmbinare și ramificare a tulpinilor, Reinhardt Schuster realizează cu o linie fină, impersonală, un sistem serial. Se poate observa că prin aceste descompuneri în scheme morfologice primare regnul vegetal « virează » neașteptat spre anorganic, amintind cristale de gheață. Un alt ciclu de desene pornește de la analiza corolelor de floare pentru a obține efecte decorative, în alb negru, amintind pregnant imprimeul. Pictura lui Reinhardt Schuster îmbină, în general, aceste două tendințe urmărite separat în « laboratorul » grafic. De exemplu, într-un tablou mari zone de culoare plată încadrează, cu o gravitate justificată și de subiect, un buchet de flori *(Omagiu prof. dr. Gh. Ghițescu)*. Fără accente neașteptate, de o sobrietate aproape înghețată, alte picturi folosesc metodic, într-un cadru cel mai adesea neutru-decorativ, repertoriul formal descoperit de către artist în desenele sale (*Situație spinoasă, Lumină crepusculară, Măciulie* etc.). Dincolo de un meșteșug bine stăpînit, Reinhardt Schuster reușește să impună o viziune coerentă rezultată dintr-un efort analitic împins spre abstract și investit apoi cu noi virtuți, prevalent decorative.

Spiru Vergulescu — pictură, G.A.M.B.

Spiru Vergulescu practică o artă care, prin referințele sale, îl plasează pe artist într-o familie spirituală: cea a nostalgicilor. Propensiunea sa către pitoresc, către reevaluare estetică a unui ambient urban vetust, ce suferă și uzura indiferenței obtuze cotidiene, îndreptățește o astfel de opinie. Sensibilitate discretă, Spiru Vergulescu se înscrie fără doar și poate în linia înaintașilor săi, a acelora care au consolidat în pictura românească o variantă specifică de pitoresc urban (căci este peisaj într-o mai mică măsură). Printre aceștia i-am aminti pe Theodorescu-Sion și Vasile Popescu, pe Iorgulescu-Yor, Al. Phoebus, Marius Bunescu, Dumitru Ghiață, Michaela Eleutheriade. Dacă maeștrii Bunescu și Ghiață ne-au restituit un București « atmosferic », cețos și umed, iar Petre Iorgulescu-Yor va rămîne în memoria noastră prin maidanele și « străzile părăsite » pe care le-a smuls anonimatului cu verva sa picturală, Spiru Vergulescu ne aduce imaginea unui București (în primul rînd) oarecum reconstituit scenografic, a unui oraș de « fațade ». În acest punct, dar de o manieră diferită, concepția sa se apropie de cea a lui Phoebus, deși acesta din urmă a speculat, ca și în teatrul expresionist, mai ales accentele dramatice de umbră și lumină. Spiru Vergulescu este preocupat mai cu seamă să creeze o ambianță feerică, imagini fără adîncime spațială și cu o cromatică unitar-decorativă, ocolind dramatismul (*Casa cu lebădă* I și II, *Monument istoric clujean*). Această predilecție îl apropie de Vasile Popescu (maestrul avînd însă un incomparabil simț al materiei picturale) și de Michaela Eleutheriade. Artist consecvent unei viziuni proprii, Spiru Vergulescu continuă și în această expoziție investigarea unei zone nu lipsite de un farmec de care unii dintre noi sînt încă legați afectiv.

Simion Mărculescu — pictură, Galeria Căminul Artei (etaj)

Practicînd o pictură de genul « colaj optic », Simion Mărculescu surprinde în tablourile sale « anonimatul » cotidian, o lume « care are treabă », care se grăbește. Artistul aduce în pînzele sale un sincer omagiu mișcării, vibrației, saltului și, în general, întregului fragmentarism care poate caracteriza, la un moment dat, viața agitată a străzii. Deși iubește evident mașina, beția vitezei, orașul modern, la fel ca și Marinetti, Boccioni ori Balla, Simion Mărculescu o face (în pictura sa, firește) într-un mod mai apropiat zilelor noastre, optînd pentru o formulă vecină pop-art-ului.

Pictorul propune « tranșe » de viață cu un aparent hazard în alegerea lor, amalgamînd automobile, fete în minijup, fragmente diverse, totul cu o gestică agitată (dar nu grăbită în ceea ce privește realizarea artistică), obositoare totuși cîteodată prin excesul de « vacarm ». Ochiul artistului este un « selector » de secvențe pe care le compune, uneori prin multiplicarea aceleiași imagini, într-un ansamblu în care accentele cromatice sînt dozate cu grijă. Dintr-o vădită intenție de a sublinia contrastul dintre lumea « veche », statică și lumea contemporană, Simion Mărculescu integrează în compoziții elemente cum ar fi detalii arhitectonice vetuste ori somptuoase grilaje de fier forjat « cu artă ». Consecvent cu ritmurile acute ale propriei sale creații, Simion Mărculescu a realizat și cîteva pînze pe teme inspirate de muzica de jazz; unele dintre ele sînt de reținut prin sugestia lor « acustică » remarcabilă dar, în același timp, trebuie să avertizăm că aici, mai mult ca oriunde, apare o uscăciune specifică acelui « semnal vizual » care este afișul.

Design — Galeria Simeza

Fapt desigur rar, într-o singură lună au putut fi vizitate două expoziții de design deschise concomitent. În prima dintre ele au expus nu mai puțin decît 14 designeri, dintre care doi sînt cadre didactice, iar ceilalți foștii lor studenți. Iată-i pe expozanți: Ion Popa, Vlad Calboreanu, Irina Aszalos, Radu Duma, Mihai Maxim, Ștefan Rădulescu, Lucian Toma, Cristian Vasile, Constantin Berechet, Mihaela Dulea, Fulga Marianov, Bogdan Stroescu, Svetlana Utto și Cătălin Vasilescu Postolache.

Galeria Simeza a funcționat doar cîteva săptămîni ca un tîrg de mostre în miniatură; au fost expuse obiecte și ansambluri, de la creația vestimentară la aparatură electronică (televizoare în culori și radiouri), de la triciclete la lămpi de iluminat, mo-

https://biblioteca-digitala.ro

p. 37
1, 2, 4. REINHARDT SCHUSTER
3, 7. VASILE POP SILAGHI
5. SIMION MĂRCULESCU
6. BARDÓCZ LAJOS

bilier, poterie etc. Nu știm în ce măsură aceste prototipuri au șansa de a intra în producție și, apoi, în casele oamenilor. La acest laitmotiv fără comentariu putem adăuga că, în general, obiectele expuse vădesc realele calități ale unor tineri care creează nu doar pentru frumos, funcțional, economic ș.a., ci pentru toate acestea la un loc, pentru o nouă calitate a vieții. Trebuie să subliniem faptul că munca acestor designeri este una de creație, presupunînd studii aprofundate a evoluției pe piața mondială a formelor și funcțiilor obiectelor de care se ocupă precum și elaborarea unor soluții noi și se deosebește esențial de ceea ce se numește « styling », adică o creație care se reduce doar la înfrumusețarea produselor. Munca de creație a designerului este în concordanță cu necesitățile umane, de la detalii și pînă la ansamblu ; dacă, în mare parte și toto dată în părțile ei « bune » (pentru că mai există și kitsch), producția bunurilor de larg consum de la noi mai ține încă de styling și nu de design, creșterea nivelului de trai precum și a nevoii de calitate vor schimba această proporție. Societatea contemporană românească în dezvoltarea ei logică va înlătura relațiile depășite. Pentru că « o ambianță nu poate fi umană decît dacă este dorită și pretinsă de o societate » (Max Bill). Singurul reproș care s-ar putea face expoziției a și fost indirect formulat puțin mai sus : îi lipsește chiar și un minimum de « regie » pentru a o deosebi de secția unui tîrg de mostre. Vitrinele largi ale galeriei riscau astfel să fie confundate de trecători cu vitrinele unui magazin.

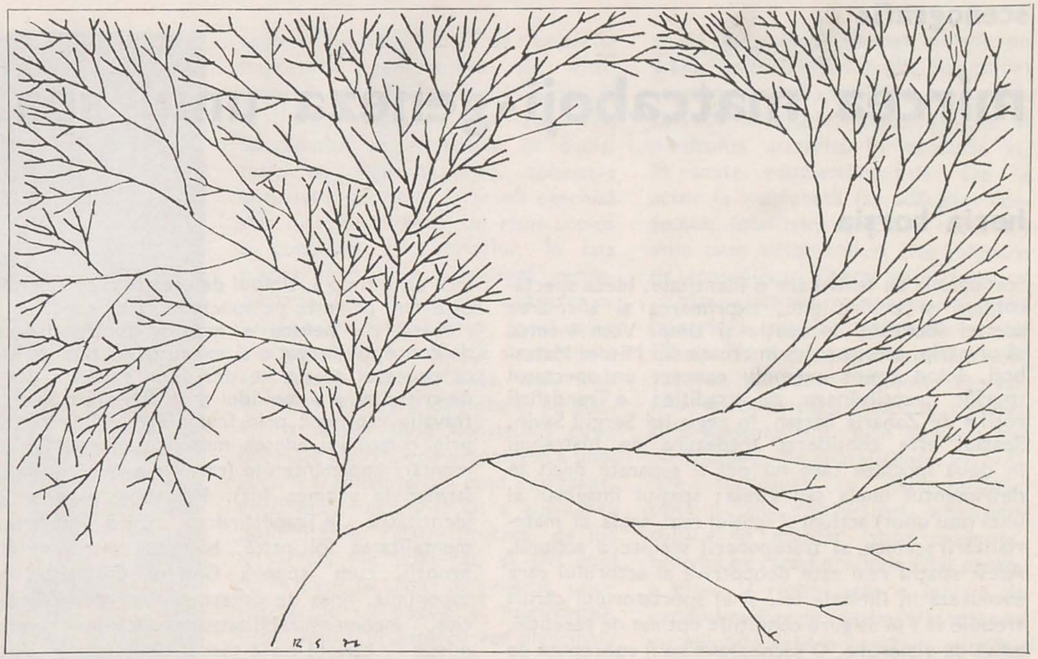
Bogdan Stroescu — Ambient '81, Galeria Căminul Artei
Nu același lucru i s-ar putea imputa și lui Bogdan Stroescu, realizatorul unei expoziții de design « disimulat » într-un ambient plin de savoare. Mobilierul modern creat de el (fotolii, garnituri de hol, mese, canapele) este extrem de bine pus în valoare de toate obiectele vechi adunate în jur (exemple, unele dintre ele, de design istoric), de sacii, vasele cu bobițe colorate, ikebana și alte improvizații inspirate care au darul de a transforma sala într-un spațiu scenografic. De altfel, dincolo de un real talent de decorator de interioare, Bogdan Stroescu vădește o concepție complexă asupra designului, pentru că el practică în același timp (cu un simț al materiei și un spirit selectiv remarcabil) un design de « recuperare », vecin — să spunem — cu bricolajul. Departe însă de concepția naivă, de design « sălbatic », pe care o presupune bricolajul, Bogdan Stroescu realizează obiecte de o valoare practică și o frumusețe plastică (am spune aproape picturală) deosebită, cum ar fi *Păretarul*, *Păretarul pentru corespondență*, *Carnetul de telefon* etc. Simbioza dintre purismul formal, presupus de designul modern, și fantezia aproape « romantică » a recuperărilor, fac din Bogdan Stroescu o personalitate complexă și distinctă. Obiectele create de el nu contrazic idilismul căminului « arhaic », ci doar o subliniază. Această expoziție poate servi ca replică tuturor adversarilor designului, tuturor acelor spirite cantonate într-o concepție îngustă despre modern.

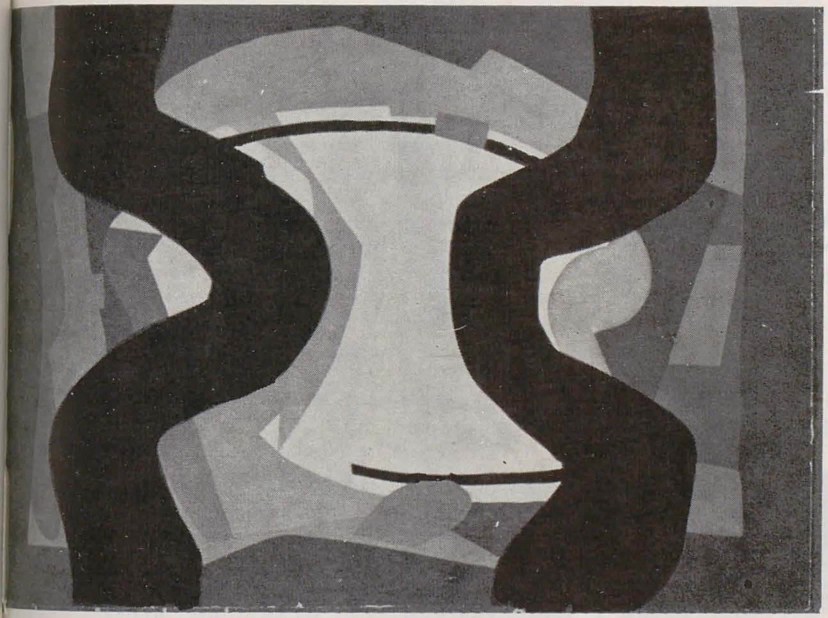
horia horșia

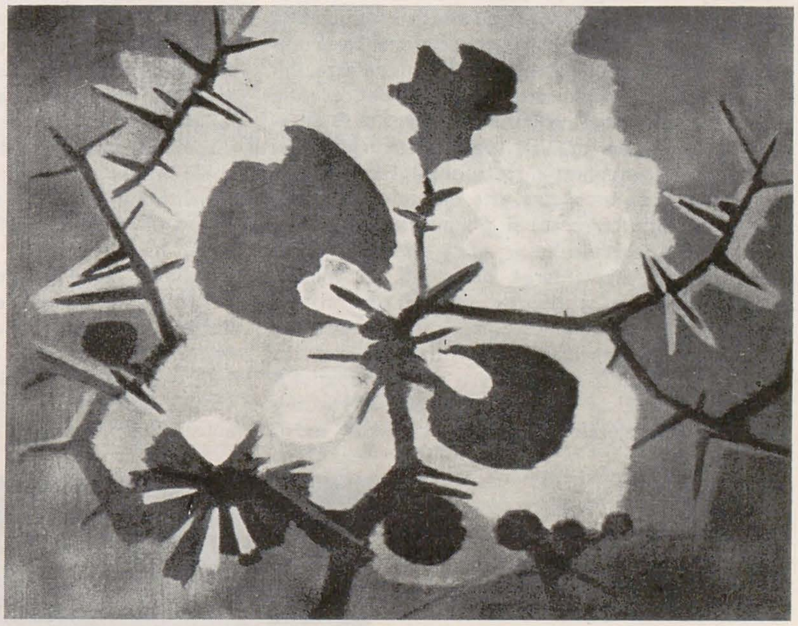
Nu am cunoscut un artist mai îndatoritor ori mai binevoitor decît *Vasile Pop Silaghi*. Prietenia dăruită era forma sa specifică de participare nu numai la viața obștei artistice, ci la viața socială în general, criteriul său personal de activare a relațiilor interumane. Dăruia și se dăruia cu risipă, franchețea generozității sale înfruntînd sănătatea precară și contrazicîndu-i pînă la anulare dificultățile infirmității fizice. L-am cunoscut în ambianța casei, înconjurat de prieteni și de semnele trecerii lor prin această ambianță în care-l înconjurau operele lor. Casa lui, mărturisește Al. Căprariu, și am putea mărturisi mulți alții, era casa noastră. Disponibilitatea amfitrionului era nelimitată, convorbirile captivante, mai ales despre artiști și artă, foarte rar, aproape incidental, despre sine și despre arta sa. Cîndva, cu vreo zece ani în urmă, cînd artistul era cunoscut mai ales prin imensa producție de grafică aplicată în domeniul tipăriturii, tipăritura fiind pentru dînsul un obiect de artă și expresia lui pragul maxim al acurateții și clarității, Alexandra Rus creionase un profil al pictorului și a lumii acestuia cu o acuitate de care ne-am dat seama ma tîrziu, pe parcursul edificării acestei lumi, din păcate rămasă neterminată : un univers al asociațiilor de metafore și corespondențe, un univers de aleasă puritate afectivă, sub semnul poetic al devenirii. Astăzi, după prematura dispariție a omului, artistul ne-a apărut, la expoziția omagială a Muzeului clujean de artă (noiembrie-decembrie 1980) un făuritor de « proiecte », proiectele unui model artistic ideal, despre raporturile dintre fenomen și esență, pe de o parte, dintre existența în contingent și absolut, pe de alta, ca promisiune de eternitate. Spirit universalist, cercetător și inventiv, îndrăzneț și controlat, Pop Silaghi nu simțea nevoia să se sprijine sau să aparțină, după cum mărturisea el însuși, vreunui curent artistic. La o privire retrospectivă, pe care ne-o procură expoziția, se poate totuși spune că, obsedat de conceptul de spațiu, de dimensiunile acestuia, artistul se întîlnește, în evoluția sa, cu mari experiențe ale artei moderne, de la un Hans Hartung (« Semn » spre exemplu) la un Lucio Fontana (« Soluție în negativ »). Nu abolește criteriul reflectării aparențelor, dar acesta e activ numai în măsura în care participă la susținerea ideii de spațiu (« Nopțile orașului »), sau exprimă explicit o comunicare iconică (« Grădina japoneză »), sau contribuie la accentuarea expresiei plastice ca scriere (« Mesaj antic »). În același timp, semnele picturii sale stabilesc corespondențe posibile cu regnuri sau medii : organic (« Fecunditate »), industrial-mecanic (« Energie »), vegetal (« Copacul »), cosmic (« Sentiment de plutire », « Visul ») ș.a. În această lume de corespondențe avem, pe de o parte, conștiința unor medii coerente, înregistrăm pe de alta tentația artistului de a anula frontierele dintre regnuri, dintre natură și artă — implicit dintre disciplinele artelor vizuale (« Nașterea ideii », lemn pe pînză cașerată) ca într-un posibil « Manifest tehnic al Spațialismului ».
Aici plasăm « proiectele » lui Pop Silaghi, imaginîndu-ne o reducție a întregului său demers care l-ar putea ipotetic cuprinde (« Moment transformabil », variantă) sau reconstituim acest demers, în conformitate cu viața și experiența artistului, de la acel labirint cu traiectorii falacioase unde puritatea azurului se întrezărește ca o speranță (« Rezonanțe ») la cursul ascensional, limpede, calm, dar turburător printre galaxii, unde, în imensitatea negrului catifelat, strălucesc fluxuri de albastru, accente de verde, cristale de galben, într-o supremă eliberare de conștiința tragică a existenței prin frumusețea care rămîne drept testament de creator (« Drum spre infinit »).

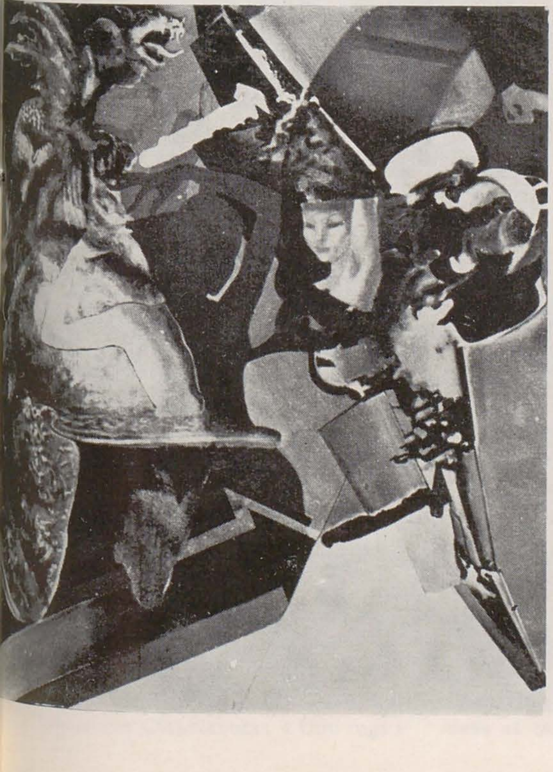
Mi-a plăcut să desprind din expoziția lui *Bardocz Lajos* (Cluj, Galeria mică, ianuarie-februarie) o pledoarie despre și pentru capacitatea semnului de a semnifica chiar mai mult și mai intens decît obiectul despre care semnifică. Nu este aceasta tema expoziției sale. Cuprinzătoare — cu portrete de scriitori, Blaga, Ady, în care linia îndelung șlefuită spre a apărea spontană este subordonată surprinderii cu intensitate expresivă a unei individualități cu profil bine statornicit în conștiința culturală și socială ; cu ilustrații pentru versuri de Ady, de mare acuratețe și de decantată mimare a vechilor xilogravuri pentru tiparnițe, condiție pe care Bardocz o recomandă sau o presupune necesară interpretării în imagine grafică a versurilor tipărite ; cu o diversitate a comunicărilor grafice, de la confortul spiritual al contemplatorului în fața unui desen cu trei siluete mari de păsări negre în planul întîi, spațiul derulîndu-se imens în adîncime, și undeva departe întrezărindu-se vag conturul unei așezări urbane, de la asemenea accepțiune tradițională a imaginii poetizate la imaginea-scriere cu care intrăm în teritoriul de drept al conceptualismului — expoziția referă despre o creație prodigioasă și de calitate. Chiar dacă n-ar fi vorba de finalități bine determinate ale obiectului creat (ilustrația de carte, spre exemplu), există o diversitate a centrilor de interes ai expoziției, diversitatea nu impietează asupra unității de ansamblu, unitatea este marcată de factura stilistică recognoscibilă și identificabilă, dar mai ales de un mod de gîndire și apreciere a semnului grafic, ca element de construcție și scriere, ca agent de comunicare și ca funcție estetică. Artistul vehiculează o mare cantitate de semne, unele inventate, proprii, altele derivate din reprezentări iconice, altele împrumutate direct din codurile convenționale.
Elemente de « lexic », ele sînt combinate în sintaxe noi în care interesul trece de la obiectul, faptul, ideea desemnate la semnul propriu-zis și la relațiile acestuia cu alte semne. Datorită raportului dintre redundanță și informație maximă, implicat în aceste relații, imaginea comportă gradul de ambiguitate necesar unei poetizări care se realizează după principii asemănătoare celor ale comunicării și exprimării prin tropi. Unele semne se repetă, repetiția sporește atenția privitorului, concentrarea atenției asigură descifrarea înțelesurilor posibile ale imaginii. Am reținut, pentru utilizarea polisemică, convenționalul « tir piept » (din codul militar) pe care Bardocz îl folosește cu subtilitate într-o serie de « ambalări » ce ascund, sau anulează, sau alienează obiectul ori masa lui.
Am reținut, de pildă, semnul convențional al izvorului (însoțit de semnul anulării sau interzicerii) care, cu funcție constructivă în compoziție, îi dă acestuia un sens mai profund decît simpla reflectare. Expoziția lui Bardocz e un prilej de meditație asupra raporturilor multiplicate și complicate care se pot clădi în expresia artistică, de la icon la simbol.

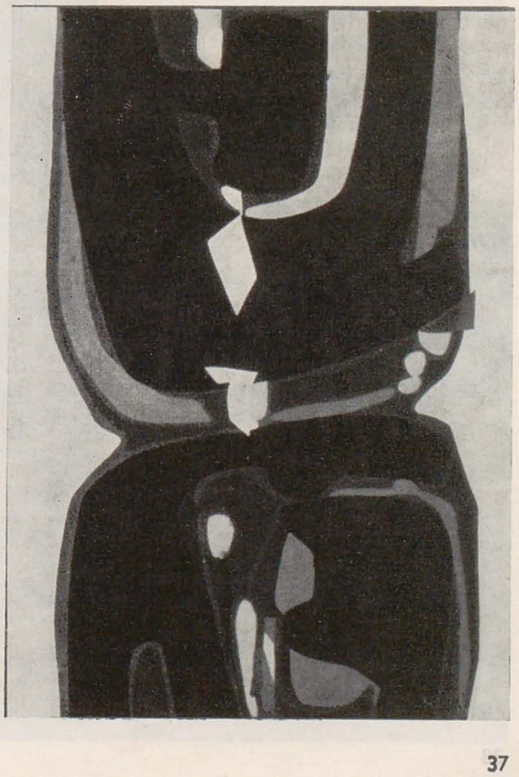
https://biblioteca-digitala.ro











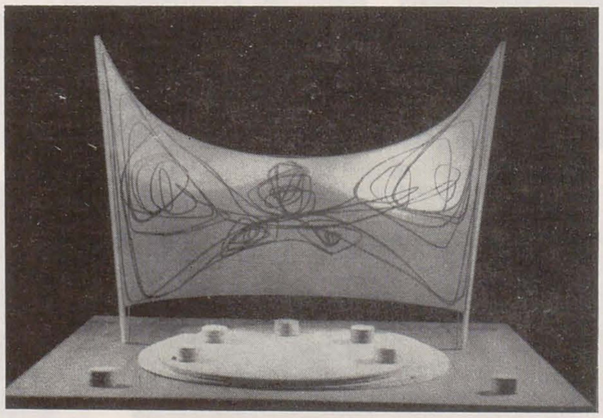
https://biblioteca-digitala.ro

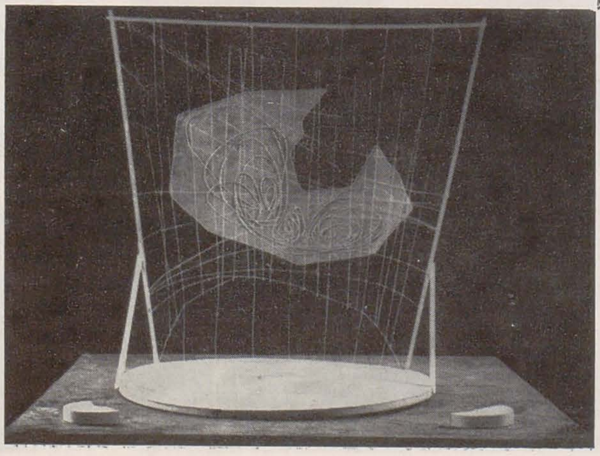
mircea matcaboji - geneza unui spațiu teatral

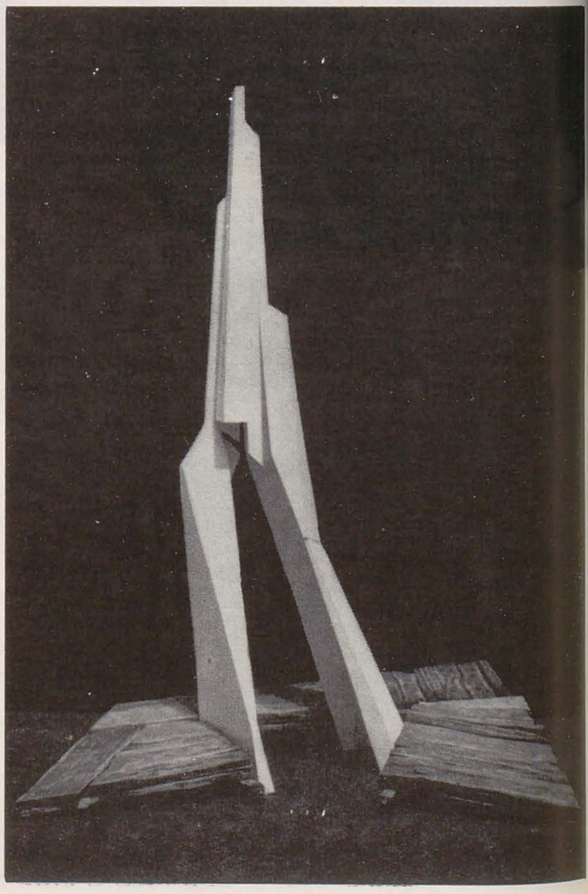
horia horșia

Scenografia de teatru are o identitate, ideea spectacolului, și o finalitate, exprimarea și afirmarea acestei identități în spațiu și timp. Vom încerca să urmărim acest proces în creația lui Mircea Matcaboji, luînd drept exemplu concret un spectacol specific transilvănean de tradiție: « Trandafirii roșii » de Zaharia Bârsan, în regia lui Sergiu Savin. Spațiul este considerat totdeauna de Matcaboji în două ipostaze care nu pot fi separate decît în detrimentul uneia sau alteia: spațiul imaginar al unei (sau unor) acțiuni și spațiul real, acela al materializării scenice, al transpunerii scenice a acțiunii. Acest spațiu real este deopotrivă al actorului care evoluează în limitele lui, și al spectatorului căruia trebuie să i se asigure condițiile optime de recepție, adică de vizionare. O scenografie va fi concepută de Matcaboji în funcție de acești parametri. Timpul este, mai întîi, durata propriu-zisă a spectacolului (un timp real, limitat de convențiile unanim acceptate privind evenimentul teatral). Interesează din punctul de vedere al disponibilității de recepție a spectatorului care trebuie să înțeleagă și să aprecieze (direct sau mediat, prin arta regizorului și a actorului) semnificația, rostul și rolul scenografiei în segmentul de timp care este durata unui anume spectacol. Mai interesează și din punctul de vedere al economiei spectacolului, adică măsura în care este asigurată implantarea decorului (și modificările impuse de spațiul de acțiune) operativ și fără dificultăți. Timpul este, apoi, imaginar, acela al unei acțiuni imaginare, concretizat de materializarea acțiunii prin transpunere scenică. Spațiul și timpul sînt astfel cele două coordonate constitutive ale oricărei metafore scenografice. Mai există încă un « timp », timpul de creație al scenografului, care nu-l privește pe spectator, iar pe noi ne interesează, nu pentru a măsura durata procesului de concepție, creație și execuție, ci tocmai pentru că procesul acesta ne dezvăluie travaliul etapelor de cristalizare a unei idei și de întrupare a acesteia, travaliu captivant prin frumusețea și duritatea lui, prin cursul lui adesea meandric. Detașîndu-se de montări împămîntenite (care au avut, fără îndoială, farmec la vremea lor), Matcaboji pare a căuta identitatea « Trandafirilor roșii » undeva în mentalitatea folclorică, basmului popular fiindu-i proprii, cum spunea George Călinescu, vagul toponimic, lipsa de determinațiuni geografice precise, incomensurabilitatea, distanța computată mistic — « peste nouă țări și nouă mări ». Artistul nu poate obține, dintru început, nici vagul toponimic, nici incomensurabilitatea, cu atît mai mult cu cît are în fața sa un text dat care evoluează dramatic, de la un debut de atmosferă calmă și ambianță idealizată, « a fost odată, ca niciodată », la atmosfera apăsătoare din pragul primejdiei războiului, apoi la apoteoza din final care încununează victoria principiului binelui. (Într-una din variantele decorului — pe care nu o reproducem — cele trei ipostaze ar fi sugerate de poziția unor lănci, implantarea lor verticală indicînd ordinea și calmul, aplecarea lor convergentă indicînd o închidere, a atmosferei apăsătoare, și aplecarea înafară permițînd o deschidere apoteotică spre înălțimi).

Încercînd, după opinia noastră, să configureze spațiul basmului, artistul recurge mai întîi la o substituire: un cîmp de acțiune circular amintind vag de masa tăcerii (il. 1) — desigur o proiecție în ancestral. Nesatisfăcut, părăsește calea optînd pentru altă construcție simbolică: o rază ca un fel de pasăre-stîncă a cărei fleșă se înalță ca o fîșie de marmură pe un practicabil din bîrne de lemn (il. 3). Construcția, simplitatea ei, ritmul unor geometrii pure ar traduce o interpretare romantică modernă a basmului. Spațiul deschis în jurul acestui simbol nu ar fi asigurat, poate, desfășurările scenice din piesa lui Zaharia Bârsan. În a'tă variantă, Matcaboji trece de la basm la baladele folk ale contemporaneității (ademenit, poate, și de funcțiile simbolice ale trandafirului) și imaginează o construcție plană, o țesătură rudimentară din sfori cu element figurativ trandafirul (il. 2). Toate aceste proiecte sînt, însă, părăsite, lăsînd loc unei construcții ample, simple, monumentale, din bîrne sau scînduri în culoarea naturală a lemnului dispuse ritmat ca tuburi de orgă (sau, mai exact, conform precizării artistului, ca un nai imens, instrumentul muzical popular — afin și basmului și contemporanelor balade folk — constituind, de fapt, sursa de inspirație ori impulsul acesteia). Varianta (il. 4 și 5) îl captivează pe regizor, decorul — nai, palat, pădure, o arhitectură nedeterminată și virtual incomensurabilă — se construiește meticulos, asigurînd șapte intrări pentru evoluția jocului scenic și permițînd sugerarea încă a unui cîmp de mișcare, întrezărit în spate, printre deschizăturile dintre scînduri. Reflectoarele pot comanda un joc feeric al luminii, peste întreaga construcție așternîndu-se în final, pînă în fosa orchestrei, ca două aripi imense, un zăbranic transparent care învăluie totul în « spațiul și timpul » basmului.

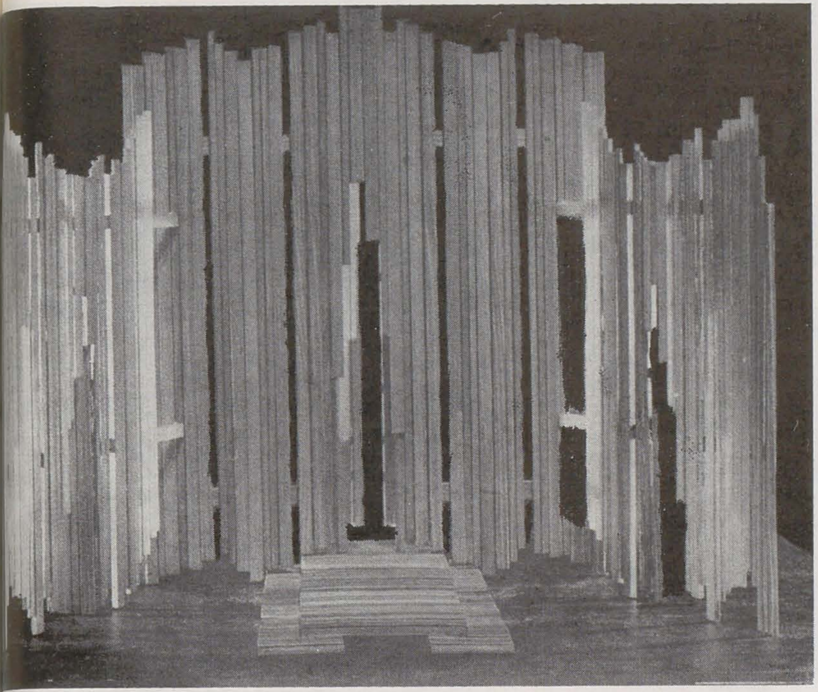


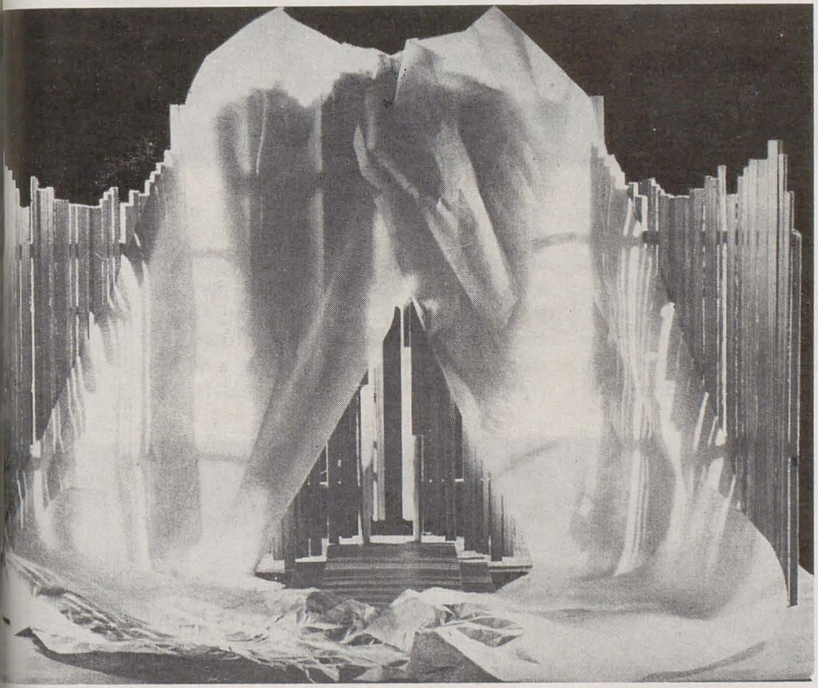




pp. 38, 39
1—5. MIRCEA MATCABOJI: « Trandafirii roșii » (variante de machetă)
6. VIRGIL SVINȚIU: « Ubu uge » (din spectacol)

https://biblioteca-digitala.ro





cronica spectacolului

«ubu rege»

horia horșia

Spunînd despre un spectacol al lui Kovacs Ildiko cum că este un succes, nu vom spune nimic nou, ceea ce nu ne împiedică, dimpotrivă, ne obligă să cercetăm componentele spectacolului, interacțiunea lor, articularea lor în ansamblul desfășurat al reprezentației, care au asigurat succesul celei mai recente montări a regizoarei pe scena Teatrului de păpuși din Cluj-Napoca: « Ubu rege » de Alfred Jarry (controversatul autor al unei controversate creații: a intrat cu scandal în viața literar-artistică franceză, șocînd suficiența burghezească, la premiera lui Ubu în 1896, stabilindu-se de-a lungul unui secol, chiar dacă fără sufragii universale, între valorile perene ale vieții artistice mondiale). Un merit de seamă al spectacolului clujean este dat de ideea sa de bază, aceea a necesității veghei continue față de imperiul imposturii generatoare de vicii, monștri născuți la somnul rațiunii, ce întrec inventarul cutiei Pandorei. Spectacolul se constituie în declarație de vigilență, deși aplauzele entuziaste acordate la scenă deschisă sînt însoțite, firește, de rîsul copios și contagios al publicului. În fața acestui public se derulează reprezentația unei autentice « căruțe cu paiațe », ca într-un bîlci, locul celor mai populare, îndrăznețe și accesibile spectacole. Căruța este mai întîi metafora scenografică globală, pe platforma scenei fiind construită cutia necesară cuprinderii organizate a unei acțiuni trepidante (un mod inteligent, economic, funcțional de a augmenta posibilitățile, relativ precare, de joc cu actori ale unei săli și ale unei scene care fac față, în general, unor spectacole cu păpuși și marionete). Este, apoi, recuzită cu rol principal: prin cele două căruțe propriu-zise, mînuite de Tiberiu Stoi și Carmen Pop (excelentă contribuția lor ca actori, mînuitori, voci, mimi — succesiv ori chiar simultan). În sfîrșit, ca structură arhitecturală fixă și ca structuri obiectuale mobile, căruța e un simbol activ pe două planuri, real și imaginar. Virgil Svințiu (scenografia, păpușile, costumele) atinge o performanță: creația sa (întemeiată pe concepția regizorului și în acord de perfectă colaborare cu acesta) este în măsură să asigure o substanță omogenă spectacolului (ceea ce pretinde, de altfel, Kovacs Ildiko spectacolelor sale), substanța combinată sintetic din straturi atît de diferite, nu numai ca esență, actor și marionetă (desigur, de la început, prin mișcările mecanice, sacadate pe care regizorul le impune actorilor arată că aceștia vor acționa ca niște paiațe vii), ci și ca mijloace de comunicare. Între mijloace, o contribuție expresivă și constructivă importantă îi revine costumului, obiect artistic autonom, cu identitate proprie (același unic costum apropie sensibil două interpretări, ambele magistrale, adaptate bine înțeles acelorași sarcini de joc, ale lui Madam Ubu, datorate Melaniei Ursu și, în spectacolul echipei clujene pe scena Teatrului Țăndărică, Smarandei Stratonov), dar aparținînd unei partituri de ansamblu, unitar gîndite și meticulos urmărită în execuția ei, în toate compartimentele. De la actor la marionetă (să adăugăm costumul, totalitatea activă a recuzitei) vom avea atîtea coduri cîte mijloace de comunicare (între care intră și muzica — actuala interpretare a impus înlocuirea muzicii originale a lui Claude Terrasse cu un aranjament nou, adecvat, semnat de Valentin Fărcaș). Fiind vorba de coduri diferite, convențiile acestora sînt, prin asociere ori confruntare, fie supralicitate, fie anulate, totdeauna cu efect stilistic, obținut prin convertirea « bășcăliosului » în artistic (spre exemplu: bidiviul pe care-l pretinde Ubu pentru a pleca la război este o jucărie de ordinul zecilor de centimetri; războiul cu ghiulele este o joacă cu mingile; după decapitare și mutilare cu fierăstrăul, Căpitanul Bordură părăsește întreg și neatins, în pas militar, scena; ș.a.m.d.). Totul este cu putință, dar atît de insolit ca într-o viziune don-quichotescă. Și este cu putință pentru că spectacolul se bazează pe versiunea românească rafinată a textului, dată de Romulus Vulpescu, pe care Kovacs Ildiko o reduce adaptînd-o și o completează dezvoltînd-o, tot cu texte din Jarry (episodul cu « conștiința », împrumutat din « Ubu încornorat »). Este mai ales cu putință datorită unui excelent interpret al lui Ubu, Tudorel Filimon (folosind cu precădere marile resurse ale mimicii și ale vocii — o mască intens expresivă într-o continuă mobilitate), într-un « triunghi » perfect (cu interpretele amintite ale lui Madam Ubu și Horia Pop în Bordură), cu o echipă întreagă, fiecare actor meritînd într-o cronică teatrală analiza și aprecierea de rigoare. Întorcîndu-ne la « problemele » noastre, vom încheia spunînd că înfăptuirile scenografului Virgil Svințiu servesc intim spectacolul, iar arta acestuia pune în valoare și virtuțile scenografiei.

https://biblioteca-digitala.ro

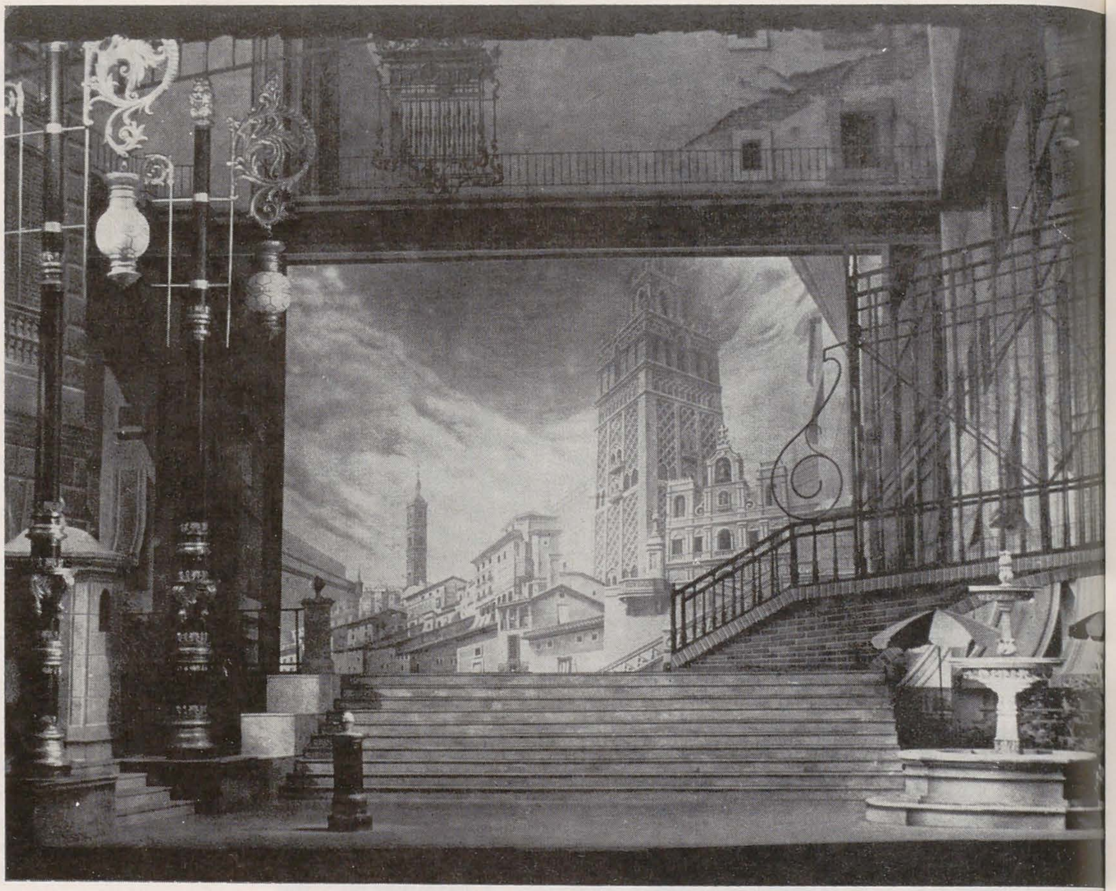
silviu bogdan metafore scenice

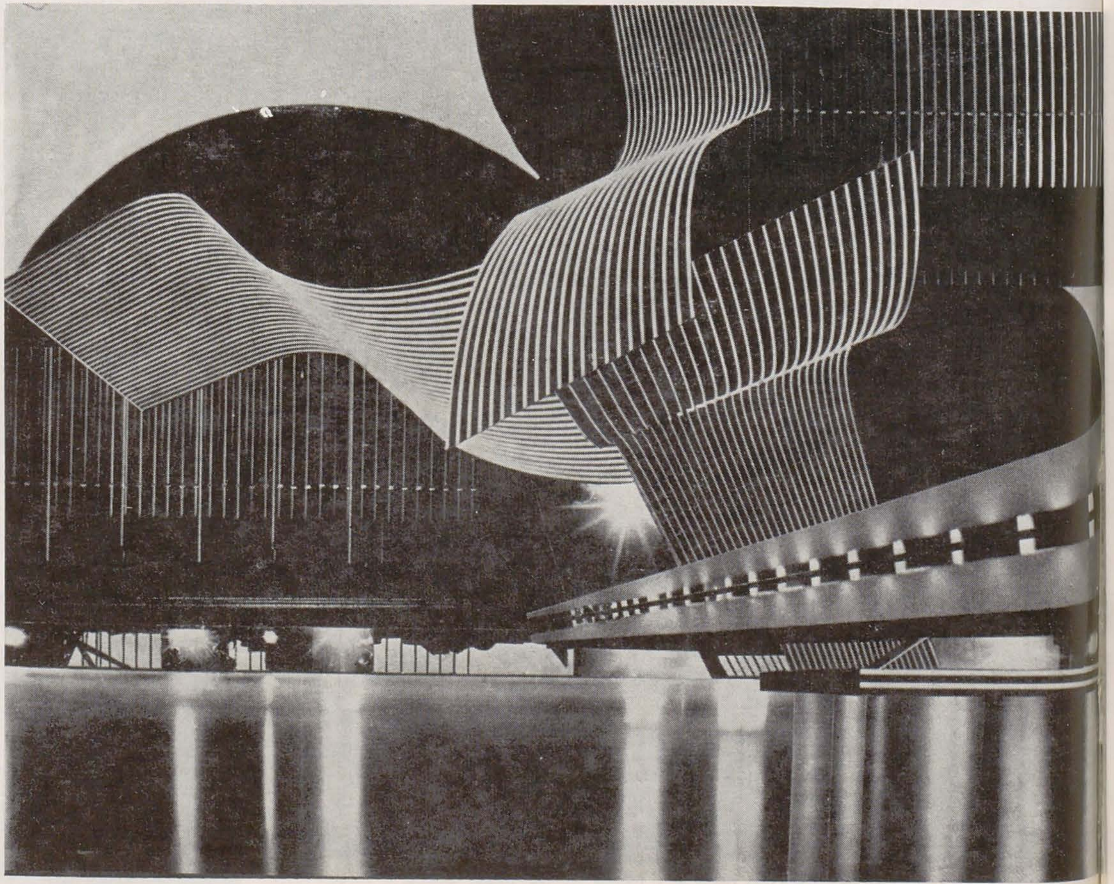
Între cele 82 spectacole semnate Silviu Bogdan (81 realizate, al 82-lea în stadiu de proiect în curs de definitivare pe scena operei din Frankfurt-am-Main) am ales — la această repede incursiune în atelierele spațiilor scenografice clujene * două extreme: scenografia pentru « Carmen » de Bizet și pentru « Rhapsody in Blue » de Gershwin. De ce extreme și de ce le-am ales? Pentru că sînt două modalități limită ale metaforei scenografice, corespunzînd demersului aceleiași gîndiri și sensibilități care, asociindu-se deliberat ideii spectacolului, îi creează acestuia locul privilegiat de desfășurare maximum funcțional.

În cercetarea noastră trebuie să ținem seamă de condiția generală a scenografiei spectacolelor muzicale de la noi, în special de operă, care — datorită obișnuinței și autorității tradiționalismului muzicist al montărilor scenice — sînt, prin excelență, conservatoare. Aici inovațiile, înnoirile, fie regizorale, fie scenografice, sînt cu dificultate acceptate. Scenografului, însă, nu au cum să-i fie străine spiritul contemporan, viziunile scenice actuale ale teatrului dramatic — un argument în plus pentru susținerea propriei intervenții novatoare, în conformitate cu propria-i personalitate creatoare, în funcție de un univers muzical sau altul.

Într-un asemenea sistem de relații, se poate afirma că demersul original al lui Silviu Bogdan acționează într-o arie vastă de la iluzionism realist-acuzat la abstracționism geometric-stilizat, acordate, ambele, unor structuri muzicale date (implicit unor desfășurări scenice — fie operă, fie balet).

Exemplele concrete pe care le-am ales ne oferă și explicitele argumente care susțin opțiunea scenografului. Spațiul scenografic pentru opera « Carmen » de Bizet (spectacol quasi-permanent al multor teatre de operă) este o construcție arhitecturală tradițională, debutînd încă din avanscenă, desfășurîndu-se în planuri succesive și încheindu-se cu fundaluri pictate într-o manieră barochistă care sugerează spargerea peretelui și continuarea nelimitată a peisajului scenic (construcție spațială convenabilă acțiunii dramatice și fluxurilor muzicale — să ne gîndim numai la scenele finale, cu rumoarea din arenă, cu agitația mulțimii care-l ovaționează pe toreador, cu intrarea triumfală a acestuia și, de altă parte, cu deznodămîntul dramatic). Decorul e construit, în ansamblu și în detalii, cu rigoare pentru imitarea pînă la identificare cu peisajul urban spaniol al sfîrșitului de veac XIX: elementele metaforei scenografice sînt, se poate spune, identice cu cele ale arhitecturii căreia metafora i se substituie — în condițiile scenei italiene tradiționale. Ceea ce a determinat atitudinea scenografului a fost nu atît acordul cu spiritul conservator (evident satisfăcut), cît înfăptuirea unei « restitutio » drept omagiu adus lui Bizet cu prilejul comemorării compozitorului francez. În ceea ce privește « Rhapsody in Blue » (spectacol de balet), scenograful și-a asumat libertatea asigurării și determinării spațiului în funcție de fructificarea unor corespondențe de cod pentru comunicarea muzicală și plastică, melodiei și orchestrărilor propunîndu-li-se un cadru arhitectonic de geometrie pură cu planuri și linii ordonate în desfășurări ritmice. Ritmul, în trei ipostaze ale sale — muzical, coregrafic, plastic, se impune ca element de construcție principal al spectacolului, asigurîndui-se « duratei » acestuia o unitate armonioasă. Implicarea metaforei scenografice în structurile constituente ale spectacolului muzical este unul din principiile de bază ale creației lui Silviu Bogdan, al cărui demers înscrie constant năzuința trecerii de la metafora cadru scenic la metafora factor activ, de la desemnarea prielnică și convenabilă a spațiului de reprezentație la participarea directă la reprezentație. Este aceasta nu numai o atitudine constructivă ci mai ales înnoitoare, într-o vreme cînd spectacolul de operă, spre a nu rămîne spectacol muzeistic, se cere structural înnoit. **h. h.**





* Regretăm că împrejurările ne-au permis contacte doar cu activitatea artiștilor Silviu Bogdan, Mircea Matcaboji, Virgil Svințiu.

https://biblioteca-digitala.ro

dans ce numéro:

Se proposant de reflèter d'une manière constante aussi la vie artistique des principaux centres culturels de la Roumanie, la revue *Arta* consacre le présent numéro aux plasticiens de Cluj-Napoca. La prestigieuse tradition de l'Ecole de Beaux-Arts de Cluj-Napoca, tradition maintenue à l'époque du socialisme par l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu », fait de cette ville un important lieu d'émulation artistique. Professeurs et disciples, artistes roumains, hongrois, allemands et autres nationalités, octogénaires et jeunes débutants, tous ils constituent à l'heure actuelle l'une des plus représentatives filiales de l'Union des arts plastiques. C'est avec la participation des dirigeants de la filiale que nous avons réalisé l'actuel numéro, qui débute par une évocation de cette Ecole et des personnalités d'hier et d'aujourd'hui qui l'ont marquée de leur empreinte. Le panorama de la création contemporaine est due à un groupe de critiques d'art qui, donnant suite à l'invitation de la revue *Arta* faite conjointement avec la section de critique de l'U.A.P., ont visité en l'espace de trois jours plus de 80 ateliers. Une présentation de la Biennale des Jeunes artistes et des expositions personnelles ainsi que la chronique de l'actualité scénographique donne un aperçu de l'ensemble. Des actions semblables à l'avenir pourraient compléter cette image.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro